AHU ANTMEN

Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla

20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*



2. BASKI

SEL YAYINCILIK

Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla

20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR*

AHU ANTMEN 1971 yılında Mersin'de doğdu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olduktan sonra 20. Yüzyıl Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat alanında Londra Üniversitesi Goldsmiths Koleji'nde yükseklisansını, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. Halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmakta, 20. Yüzyıl Sanatı ve Çağdaş Sanat Pratiği konularında dersler vermektedir.

*SEL YAYINCILIK / SANAT KİTAPLARI

***SEL** YAYINCILIK

Piyerloti Caddesi, 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel.: (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com
E-mail: posta@selyayincilik.com

ISBN 978-975-570-384-8

***SEL** YAYINCILIK: 399
SANAT KİTAPLARI: 01

Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla

20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar

AHU ANTMEN

Sanatçı Metinlerinin Türkçesi: Ahu Antmen

Birinci Baskı: Aralık 2008
İkinci Baskı: Nisan 2009

Kapak: Piero Manzoni, "Sanatçı Boku", 1961, karışık malzeme
(Archivio Piero Manzoni izniyle)
"Sanatçı Boku" 1961'de 90 adet üretilmiş, her 30 gr. kutu
dönemin altın kuruna göre fiyatlandırılarak satışa sunulmuştur.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Litros Yolu, Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203 Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla

20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar

AHU ANTMEN

İÇİNDEKİLER

Önsöz

20. yüzyılda yaşanan olağanüstü yaratıcılık serüveninin bir 'öyküsü'nü değil, derlenmiş temel bilgilerini bulacağınız bu kitabı hazırlamak için başvurduğum kaynakların çok büyük bir çoğunluğu, henüz Türkçe'ye kazandırılmamış kitaplar. Oysa Türkiye'de sanat öğrencilerine Batı sanatı temeline dayanan bir eğitim veriliyor, sanatla ilgilenen herkesin –hele günümüz sanatını anlamlandırma beklentisi içindeyse– 20. Yüzyıl Batı Sanatı'nın temel gelişmelerini bilmesi gerekiyor. Kısacası, bütünlüklü ve güncel boyutu olan modern/postmodern sanat tarihi/tarihleri okumak isteyenler, eğer dil bilmiyorlarsa, bu olanaktan büyük ölçüde yoksun kalıyor. Bu kitap, özellikle sanat öğrencilerinin hissettiği bu sıkıntı göz önüne alınarak yazıldı; kitabın 20. Yüzyıl Batı Sanatı tarihindeki ana noktaları içeren bir rehber olması amaçlandı. Yeni sanat tarihinde ve güncel müzecilik anlayışlarında kronolojik bir bakış ve 'izm'ler terk edilirken yine de bir akımlar silsilesi olarak tasarlanması, bu yüzdendir. O akımları bizzat yaratmış ve yaşatmış olan sanatçıların sözlerine yer vermesi de yine bu nedenledir. Ülkemizde Batı sanatının görsel verilerini öğrenirken röprodüksiyonlardan yararlanmak zorunda olduğumuz malum; o görsel verilere ilişkin birinci elden tanıklıkları en azından okuyabilmek, bu açıdan büyük önem taşıyor. Üstelik böylesi, çok daha canlı bir tarih algısı yaratıyor. Braque'ın Picasso'yla birlikte Kübizm deneyini nasıl yaşadığını, Duchamp'ın pisuarı bir sanat nesnesi olarak sunarken neler düşündüğünü, Chris Burden'ın fiziksel dayanaklılığını sınadığı performansları sırasında neler hissettiğini bizzat kendi ağızlarından, kendi kalemlerinden okuyabilmek, sanatın tarihine dışarıdan değil, içeriden bakabilmemize olanak sağlıyor.

Kitabın formatı, genel hatlarıyla, Herschel B. Chipp'in 1968'de yayımladığı "Theories of Modern Art", Charles Harrison ile Paul Wood'un sonradan güncellenmiş baskıları da yapılan 1992 tarihli "Art in

Theory" ve Kristine Stiles ile Peter Selz'in "Theories and Documents of Contemporary Art" gibi kitaplarına dayanıyor. Modern sanat tarihindeki gelişmeleri sanatçıların, tarihçilerin ve kuramcıların yazılarından, açıklamalarından, mektuplarından yapılan seçkiler eşliğinde sunan bu kitaplar, tarihi 'yaşandığı gibi' günümüze getirebilmesi açısından vazgeçilmez temel kaynaklardır. Türkçede bu anlamda bir temel metinler seçkisi olarak tek bir kitaptan yararlanabiliyorduk bugüne kadar: Enis Batur'un hazırladığı "Modernizmin Serüveni". Umarım elinizdeki kitap da onun kadar yararlı bir kaynak olur ve Türkçede bu tür kaynaklar giderek çoğalır.

Sanatçıların yazılarının yanı sıra akımların tarihine yer verdiğim kitapta yararlandığım tüm kaynaklar, kitabın arkasında bulacağınız kaynakçalarda yer almaktadır. Kitabın formatı uyarınca dipnot kullanmadım; bu nedenle genel kaynakçanın yanı sıra konulara göre ayrılmış kaynakçalara özellikle yer verdim. Sanatçı yazılarının yer aldığı kaynaklar da orada aranabilir. Aralarında Fransızca, Almanca, Rusça orijinalleri olan sanatçı yazılarını Türkçeye çevirirken yalnızca İngilizce kaynakları kullandım. Her akım için verdiğim sanatçı listelerinde sanatçının milliyetine göre değil, etkinlik gösterdiği ülkeye göre yerleştirme yaptım, sanatçının milliyetini metin içinde verdim. Son olarak; görsel bir tarihten söz eden bir kitapta çok az sayıda görsel malzeme bulunmasının, üstelik bunların da siyah-beyaz oluşunun, kitabın amaçlanan 'rehber' işlevine bağlı olarak sınırlı tutulduğunu belirtmem gerek. Günümüzde hemen bütün müzelerin koleksiyonlarını sanal ortamda ziyaret etmek artık mümkün olduğu için, bu tür web adresleri de kitabın sonunda verilmiştir.

Yabancı dil bilmeyen sanat öğrencilerinin ve sanat severlerin karşılaştığı yayın eksikliğini anlattığımda bu kitabı hemen yayımlamayı teklif eden Sel Yayıncılık'ın sahibi İrfan Sancı'ya, kitabın görsel tasarımı konusunda gösterdiği duyarlılık için Selma Sancı'ya, son okumayı gönüllü olarak yapan sevgili dostum Elif Gökteke'ye, ayrıca her zamanki sonsuz destekleri için aileme teşekkür ederim.

Ahu Antmen
İstanbul, Kasım 2008

20. YÜZYILA DOĞRU: AKADEMİLER, SALONLAR VE YENİ ARAYIŞLAR

19. yüzyılın önde gelen akademik ressamlarından Paul Delaroche (1797-1859), 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından Daugerréotype üzerine bir rapor sunar: "Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen" bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikle olduğunu savunur. Daugerréotype'in, ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini –üstelik daha mükemmel sonuçlarla– kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler, bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir. Bu vesileyle o ünlü "Bugünden itibaren resim ölmüştür!" cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de gelecek çağın, esas olarak fotoğrafın çağı haline geleceğini sezdiği kesindir. Peki ama Delaroche, o yıllarda bir akademik ressam olarak kendi varlığının içinde bulunduğu tehlikeyi ne kadar sezebilmiştir?

Delaroche 1839'da Daugerréotype hakkındaki raporu sunduğunda dünya sanat ortamının merkezi durumundaki Fransa, Avrupa sanat akademilerinin yoğun etkisini taşıyan ve o dönemde Neo-Klasik ve kısmen Romantik eğilimlere tekabül eden "akademik sanat"ın egemenliği altındadır. İlki İtalyan sanatçı ve yazar Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından 1562'de Floransa'da açılan sanat akademisi, sonraki yıllarda başka ülkelerde açılacak akademiler için model oluşturur. Roma (ykş. 1572) ve Bologna (1582) gibi başka İtalyan kentlerindeki akademilerin ardından Fransa'da 1648'de açılan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi, yıllar içinde çeşitli gelişmeler göstererek 19. yüzyılın sonuna değin yoğun etkisini sürdürmüştür. Zanaatçilerle sanatçıları birbirinden ayırırken 'güzel sanatlar' kavramının oluşmasına katkıda bulunan, sanatın 'el işçiliği'nden ayrılarak dil, tarih, edebiyat, felsefe gibi entelektüel uğraşlar arasında değerlendirilmesine yol açacak algıyı şekillendiren sanat akademileri, sanatın üretim koşulları kadar izleyiciyle karşılaşmasını olanaklı kılan ortamlar üzerinde çoğu zaman tek resmî otoriteyi oluşturmuştur. Bu otorite 14. Louis'nin (1638-1715) 17. yüzyılda Fransız sanatı üzerindeki tek egemen güç olma arzusunun sonucu doğrudan kralın himayesinden kaynaklanmıştır.

Paul Delaroche'un yaşamı ve sanatı, 19. yüzyılda hâlâ yoğun etkisini sürdüren akademik geleneğe dair fikir sahibi olabileceğimiz ipuçlarıyla doludur: Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, dönemin ünlü akademik ressamlarından, tarihsel anlatı resimleriyle ünlü Baron Antoine-Jean Gros'nun (1771-1835) yanında eğitim görmüştür. İtalya'yı ziyaret ederek kayınpederi Fransız oryantalist ressam Horace Vernet'nin (1789-1863) müdürlük yaptığı Roma Fransız Akademisi'ni ziyaret etmiş, Roma'da gözlemlerde bulunmuştur. Ancak iyi eğitim görmüş bir kesimin anlayabileceği eski tarihsel ve edebî kaynaklardan öyküler aktardığı çok figürlü kompozisyonlarında akademik sanatın gereği olan sağlam bir desen anlayışı ve belirgin bir teknik ustalık sergilemiştir. 1837'de Güzel Sanatlar Okulu'nun tiyatro salonu için tüm çağların en büyük sanatçılarını temsilen gerçekleştirdiği dev boyutlu resim, sanat yaşamının doruğu olmuştur. Bütün akademik ressamlar gibi Paul Delaroche da yaşadığı zamanların değil geçmişin görüntülerini, öykülerini ve kahramanlarını klasik güzellik ideallerine göre resmetmiş, gerçek yaşamdan tümüyle kopuk bir imgeler âlemi sunmuştur.

Delaroche 1859'da öldüğünde, en başarılı karşılığını Jean-Dominique Ingres'ın (1780-1867) resimlerinde bulan Fransız Klasik sanat geleneği etkisini sürdürmektedir. Eugène Delacroix'nın (1798-1863) öncülük ettiği Fransız Romantik sanat geleneği ise, dönemin beğenisine hitap eden bir başka yaklaşımdır. Sağlam bir desen temelinden çok, başlı başına bir ifade aracı olarak renk olgusuna yönelen bu yaklaşımın Klasik gelenekle olan çatışması, "Rubenis'çiler-Poussin'ciler rekabeti" olarak Fransız akademik sanatında 17. yüzyıla kadar uzanır. Biri Peter Paul Rubens'in (1577-1640), diğeri Nicolas Poussin'in (1594-1665) sanatsal tavrından kaynaklandığı için bu şekilde anılan çatışma, sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen 'desenci'lerle duygulara hitap etmesi gerektiğine inanan 'renkçi'ler arasındaki ezelî bir tartışma konusu olarak 19. yüzyıla kadar taşınmıştır. Fakat aralarında temel bir ortak nokta da vardır ki bu, hem Klasik hem Romantik sanatçıların özünde 'idealist' olması, başka bir deyişle sanatçının gördüğünün değil zihninde canlandırdığının sanata aktarımıdır. Bu açıdan bakıldığında, Fransa'da 19. yüzyıl ortasında hem Klasikçilere, hem Romantikçilere karşı yeni bir anlayış, yeni bir çatışmayı da beraberinde getirmiştir: Resimlerinde sıradan insanları ve gündelik yaşamı yücelten, sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtması gerektiğine inanan Fransız ressam Gustave Courbet'nin (1819-1877) öncülük ettiği bu yeni anlayışın adı, Gerçekçilik'tir. Konularını gündelik yaşamın kendisinden alan, yaşadığı çağın düşüncelerini ve görünümlerini sanata aktarmak iste-

yen Courbet, 1850 yılında kaleme aldığı "Gerçekçilik Manifestosu"nda amacını, "Yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur!" şeklinde özetler. Courbet'nin 1855 Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimlerini kendi açtığı kişisel "Gerçekçilik Pavyonu"nda sergileyerek resmî otoriteye başkaldırması ise, bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnektir.

1855 tarihli "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori", Courbet'nin "yaşayan sanat" derken neyi kast ettiğini örnekleyen en önemli yapıtları arasındadır: "Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler bulunmakta" diyen Courbet, tüm renkleriyle yaşayan insanlığı sergilemek istemiştir. Resimde, akademik çıplak geleneğine sırtını dönmüşçesine önündeki manzaraya odaklanan Courbet, 1850'li yılların Paris sokaklarında her an karşılaşılabilecek tipleri resmetmiştir. Resimde yer verdiği arkadaşları arasında, sosyalist düşünür Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Gerçekçilik akımının edebiyattaki öncülerinden Jules Champfleury (1820-1889) ve bu yıllarda yayımladığı cinsellik ve ölüm temalı şiirleriyle skandal yaratan, ayrıca modernleşme deneyimini tüm derinliğiyle ifade etmeye çalışan Fransız şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire (1821-1867) gibi ilginç kişiler de vardır. İronik başlığının düşündürdüğü gibi "gerçek bir alegori" olan "Sanatçının Atölyesi", 1850'li yıllarda Fransa'nın ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine ilişkin verilerle doludur.

Bu tür avangard resimler ve bağımsız sergi arayışları, 19. yüzyılda sanatın Salon'dan kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasındadır. İlki 1673 yılında sanat akademisinden mezun olan öğrencilerin yapıtlarını sergilemek için düzenlenen, 1725 yılından itibaren Louvre'da "Paris Salonu" adı altında bazen yıllık, bazen iki yıllık dönemlerde gerçekleştirilen bu sergiler, 1748 yılından itibaren ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamış, Fransız Devrimi'nden sonra yabancı sanatçıların katılımına da açılmıştır. 19. yüzyılın sonuna kadar dünyada en yeni sanat üretiminin sergilendiği başlıca ortamı oluşturan Salonlar, iki aylık sürelerle açık kalan yüz binlerce izleyicinin ziyaret ettiği büyük çaplı etkinlikler olarak döneme damgasını vuran sanat olaylarıdır. Salon'da yapıtlarının sergilenmesi bir sanatçı için alıcı bulmanın garantisi sayılırken, genç bir sanatçının kendisini tanıtabilmesinin yegâne ortamı da yine Salon olmuştur. Ne var ki 19. yüzyıla gelindiğinde, mitolojik kay-

naklardan belli konuları artık şablonlaşmış bir şekilde sunan bu anıtsal 'cilalı yüzey' resimleri, sanata ilgi duymaya başlayan ve en kalabalık izleyici kitlesini oluşturan yeni orta sınıfın beğenilerine hitap etmez olmuştur. Daha çok gündelik yaşam sahnelerine, manzaralara ve natürmortlara, başka bir deyişle akademik sanat anlayışının hiyerarşik olarak en düşük değeri atfettiği konulara ilgi duyan bu yeni izleyici kitlesinin resimlerin konularından boyutlarına kadar aristokrasiden farklı olan talepleri, 19. yüzyılda yaşanan sanatsal dönüşümün belli başlı nedenleri arasındadır.

Öte yandan, akademik sanatçıların yanında eğitim gören ama akademizmi kıyasıya eleştiren Gustave Courbet, Édouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi avangard sanatçıların yapıtlarının Salon tarafından genellikle reddedilmesi, Paris sanat ortamında giderek yükselen bir hoşnutsuzluk doğurmuştur. Özellikle 1863 yılında Salon'a başvurusu yapılan 3000 kadar yapıtın reddi sonucunda Salon karşıtı bir protesto kampanyası başlamış, sonuç olarak III. Napolyon'un (1808-1873) kararıyla o yıl ilk kez "Reddedilenler Salonu" başlığı altında resmi Salon'a alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Başta Édouard Manet'nin "Kırda Kahvaltı" (1863) resmi olmak üzere büyük bir skandal yaratan "Reddedilenler Salonu", eleştirmenlerin ve halkın alay konusu olmuş, Paris'te o yılın en çok konuşulan olayları arasında yer almış, hatta ünlü Fransız yazar Émile Zola (1840-1902) konuyla ilgili "Başyapıt" (*L'Œuvre, 1886*) adında bir roman yayımlamıştır. Manet'nin "Kırda Kahvaltı" resminin yarattığı tepkinin nedeni, resimden yansıyan dünyanın güncelliğidir: Resimde betimlenen figürlerin birer edebî ya da mitolojik 'kahraman' olmaması, üstelik burjuva ahlakının gereklerine pek duyarsız görünmeleri, düpedüz başkaldırıdır. Resimde desen temelini fazla sert, ışığı fazla çiğ, renkleri fazla ham diye niteleyen ve daha birçok kusur bulan eleştirmenler, hep bir ağızdan dile getirdikleri olumsuz eleştirilerle Manet'ye hiç istemediği türden bir ün kazandırmışlardır.

Sonuçta yine resmî kanallarla gerçekleşen bu 'alternatif' sergiden on yıl kadar sonra 1874'te İzlenimci sanatçılar ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. Bu süreçte resmî Salon da çeşitli değişimlere uğramış, 1881'de devletin desteğini çekmesiyle akademik ressam William-Adolphe Bouguereau'nun öncülüğünde kurulan Fransız Sanatçılar Birliği'nin düzenlediği yıllık bir sergiye dönüşmüştür. İzlenimcilerin 1870'li yıllardan itibaren düzenledikleri bağımsız sergilerin yanı sıra 1884'te Georges Seurat'nın öncülüğünde jürisiz olarak, katılım ücretiyle düzenlenen yıllık Bağımsızlar Salonu (*Salon des Indépendants*) başlamış, 1903 yılında da hem resmî

Salon'a, hem diğer bağımsız etkinliklere alternatif olarak Eugène Carrière (1849-1906), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Georges Rouault (1871-1958), Édouard Vuillard (1868-1940) gibi ressamların öncülüğünde yine Paris'te yıllık olarak gerçekleştirilen Sonbahar Salonu (*Salon d'Automne*) açılmıştır. 1830'lu yıllardan itibaren resmî Salon'un reddettiği yapıtları sergileyen veya pazarlayan küçük çapta girişimler de söz konusudur. 19. yüzyılın son yarısında avangard sanatçıları destekleyen, onlara kişisel sergiler açan ve yapıtlarını pazarlayan Paul Durand-Ruel (1831-1922) bu anlamda anılmaya değer bir figürdür. 1860'lı yıllardan itibaren Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-67), Jean-François Millet (1814-75) ve Charles-François Daubigny (1817-78) gibi Barbizon Ekolü (ykş. 1830-70) ressamlarını destekleyen Durand-Ruel, 1870'li yıllarda İzlenimci ressamlarla tanışmış, Paris ve Londra'daki galerilerinde resimlerini sergileyerek İzlenimciliğe yönelik ilginin gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

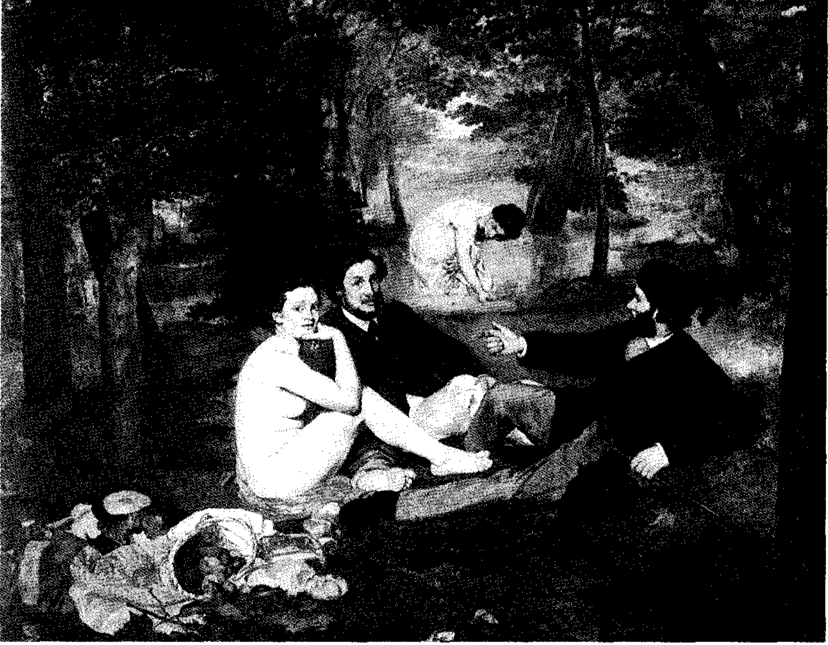
19. yüzyılda akademizme alternatif sanatçılar, elbette ki yalnızca ressamlar değildir: Kendi çağının heykeline yeni bir ifade kazandıran, Alman düşünür Georg Simmel'e (1858-1918) göre "modernlik ruhunun ifadesi" olan Auguste Rodin (1840-1917), 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı durmuş, insan bedeninin hallerini zengin bir biçimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik, öte yandan romantizmle ortaya koymuştur. Biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştüren Rodin, Güzel Sanatlar Okulu tarafından üç kez reddedilmiş, resmi Salon'a ise ilk kez 37 yaşında kabul edilmiştir. 1900 yılında Paris Dünya Fuarı'nda sergilediği heykelleriyle büyük bir ün kazanan Rodin'in ısmarlama bir yapıt olmasına karşın reddedilen "Balzac" (1891) heykeli, anıt olgusuna sıradışı yaklaşımı ve biçimsel serbestliğiyle 19. yüzyılın en 'aykırı' kamusal heykeli olarak nitelendirilmiştir. Rodin'in ölümünden yıllarca sonra 1939'da Raspail Bulvarı'na yerleştirilen Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi'ye göre "modern heykelin başlangıç noktası"dır.

20. yüzyıla uzanan yıllarda Paris sanat ortamında yaşanan 'akademik-avangard çekişmesi', 20. yüzyıl boyunca tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca ilk örneğidir. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk yer alır. Oysa, tıpkı Baudelaire'in dediği gibi, "her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu" vardır. Dünya



Gustave Courbet, "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori", 1855, tuval üzerine yağlıboya, 359x598 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Bu resimde kendi atölyesini gerçek yaşamın bir tür sahnesine dönüştüren Gustave Courbet, sağ tarafta sanat ve edebiyat çevresinden tanıdığı Baudelaire, Champfleury, Proudhon gibi dostlarına, sol tarafta 19. yüzyıl Paris'inde toplumsal yaşamın her katmanından kişilere yer vermiştir. 1855 yılının Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resim, Courbet'nin fuarı protesto etmek için açtığı bağımsız "Gerçekçilik Pavyonu"nda sergilendiğinde olumsuz eleştirilerin hedefi olmuştur. 1920'lerde Louvre Müzesi'nin satın aldığı "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori", bugün Orsay Müzesi'nde bulunmaktadır.



Édouard Manet, "Kırda Kahvaltı", 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208x264 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Seine Nehri kıyılarındaki Argenteuil'e yapılan bir gezinin esinlediği bu resim, figürlerin dönemin modasına uygun giyim kuşamlarının da gösterdiği gibi gerçek yaşamdan güncel bir kesit izlenimi doğurmuş ve bu açıdan büyük bir skandal olarak nitelendirilmiştir. Klasik kaynaklardan beslenmeyen güncel konusu, idealize edilmeden sunulan çıplak figürü ve serbest boya tekniğiyle izleyiciyi şaşkına uğratan "Kırda Kahvaltı", 1863'ün Reddedilenler Salonu'nun 'olayı' haline gelmiştir.

sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi, gerçekçi bir beklenti midir? Brecht'in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?

Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüyüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto"su (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörüleriyle yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü!" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkânların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer "hayat arşivcisi" olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır.

19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümlerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir.

1900... Sigmund Freud'un "Rüyaların Yorumu" yayımlandı... Max Planck kuantum teorisini geliştirdi... İvan Pavlov şartlı refleks üzerine ilk deneylerini yaptı... **1903**... Wright Kardeşler ilk motorlu uçağı uçurdu... **1904**... Anton Çehov öldü... Albert Einstein görecelik teorisini geliştirdi... Robert Koch Nobel Tıp Ödülü aldı... **1906**... San Francisco depremi oldu... **1908**... Güney Afrika Birliği kuruldu, beyaz halka siyasal özerklik verildi... Henry Ford araba yapımında seri üretime başladı... **1910**... Lev Tolstoy öldü... Radyumu bulan Marie Curie Nobel Kimya Ödülü aldı... Roald Amundsen Güney Kutbu'na ulaşan ilk insan oldu... Sun Yat-Sen'in önderliğinde Çin Cumhuriyeti kuruldu... **1912**... Titanik faciası oldu... Mısır'da Nefertiti büstü bulundu, Berlin'e götürüldü... **1913**... Marcel Proust "Kayıp Zamanın İzinde"yi yayımlamaya başladı... New York'ta 57 katlı Woolworth binası yapıldı... Stravinsky'nin 'Bahar Âyini' Paris'te skandal yarattı... **1914**... Birinci Dünya Savaşı başladı... Panama Kanalı açıldı... **1915**... Margaret Sanger doğum kontrolü hareketini başlattı... Alex Samuelson Coca Cola şişesini tasarladı... **1917**... Rusya'da İvan İlyiç Lenin önderliğinde Bolşevik Devrimi yapıldı... Alman ajanı Mata Hari Paris'te vuruldu... **1918**... Birinci Dünya Savaşı sona erdi... Çar II. Nikola ve ailesi Bolşeviklerce öldürüldü... **1919**... Paris Barış Konferansı yapıldı... Rosa Luxemburg öldürüldü... ABD'de alkol yasağı başladı... **1920**... Hindistan'da Gandhi bağımsızlık için ilk pasif direniş eylemlerini başlattı... İlk düzenli radyo yayınları yapılmaya başlandı...



Claude Monet, "İzlenim, Gündoğumu", 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi, Paris.

Fransa'daki Le Havre Limanı'nı konu alan "İzlenim, Gündoğumu", alışıldık anlamda bir manzara olmadığı için Monet tarafından 'İzlenim' olarak adlandırılmış, böylece İzlenimcilik akımına ismini kazandırmıştır. 1874'te İzlenimcilerin ilk sergisinde sergilenen resim, 1985'te Marmottan-Monet Müzesi'nden çalınmış, beş yıl sonra bulunmuş, 1991'den bu yana yeniden sergilenmeye başlamıştır.

İzlenimcilik ve Sonrası

(1860... 1870... 1880... 1890...)

FRANSA EDGAR DEGAS, CLAUDE MONET, BERTHE MORISOT, CAMILLE PISSARRO, PIERRE-AUGUSTE RENOIR, ALFRED SISLEY, FREDERIC BAZILLE, GUSTAVE CAILLEBOTTE, ARMAND GUILLAUMIN, MARY CASSATT... [**ARD-İZLENİMCİLİK**] PAUL CÉZANNE, PAUL GAUGUIN, VINCENT VAN GOGH, GEORGES SEURAT, PAUL SIGNAC... **ALMANYA** FRITZ VON UHDE, MAX SLEVOGT, MAX LIEBERMANN... **İNGİLTERE** WALTER SICKERT... **İTALYA** MEDARDO ROSSO...

İzlenimcilik akımı, Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Capucines Bulvarı'ndaki stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" (Société anonyme des artistes) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmî Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma adını veren, tüm bu sanatçıların "İzlenimcilik" olarak tanımlanan üsluba yakın olmaları değil, akademik resme alternatif arayışları duyurmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu sergilemeleridir. Bu aykırı duruşun 'izlenimcilik' olarak adlandırılmasında, Claude Monet'nin sergide yer alan "İzlenim: Gündoğumu" başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy'nın *Le Charivari* gazetesinde yazdığı yorumlar etkili olmuştur. Leroy, Monet'nin resminin bitmemişlik duygusu uyandırdığını, bu anlamda "düpedüz izlenimden ibaret" kaldığını yazmış, bu tür resimler karşısında genellikle hayrete düşen izleyicinin duygularına tercüman olmuştur. Sergide yer alan Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Cézanne gibi sanatçıların resimleri o dönemin egemen sanat beğenisi olan akademik resimlerden, örneğin Alexandre Cabanel (1823-1889) ya da William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) gibi ressamların yapıtlarından o kadar farklıdır ki, bu hayretin nedeni kolayca anlaşılabilir.

Akademik resimlerin kuralcı, neo-klasik üslubuyla karşılaştırıldığında İzlenimci resimler kuraldan ve sağlam bir desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir. Siyahla elde edilen

gölgelendirmeler yok olmuş, açık koyu tonalite farklarıyla elde edilen bambaşka bir hacimsellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Rönesanstan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamış, uzaklıklar da yakınlıklar da renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan feragat etmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir. Desen çizmeden, doğrudan tuvali boyayan Diego Velázquez (1599-1660) ve Eugène Delacroix (1798-1863) gibi ressamların izinden giden İzlenimcilerin bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve kesik fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştireceği renk tuşeleriyle sağlanmış, Akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır. Resim yüzeyine az önce dokunulmuş etkisi uyandıran bu canlılık, akademik resimlerle karşılaştırıldığında elbette ki "bitmemiş" gibi görünür ve algılanır.

İzlenimciler, açık hava resminin öncüleri Barbizon Ekolü ressamları gibi, atölyede değil doğrudan doğa karşısında çalışmayı seçerek atölye ortamından çok farklı koşulların yaratacağı güçlüklerin üstesinden gelmeye kararlı davranmışlar, başta Monet olmak üzere pek çoğu, doğanın bizzat içinde çalışabilmek için yüzen birer atölye haline getirdikleri kiralık sandallarda yaptıkları resimlerde ışığın anlık değişimlerini, doğadaki farklı renkleri olanca çabuklukla kaydetmeye çalışmışlardır. Monet'nin başladığı bir resmi henüz bitiremediği için kesilmesi planlanan bir dizi kavak ağacını gerçekten satın alıp almadığı bilinmemektedir ama, Paris yakınlarındaki Giverny'de yarattığı bahçenin, esas olarak manzaraya hâkim olabilmek çabasından kaynaklandığı söylenir.

İzlenimci sanatçıların açık havada çalışabilmelerinin yeni teknik olanaklarla mümkün olduğunu vurgulamak gerekir. 1840'lı yıllarda yağlıboyanın metal tüplerde satın alınabilmesi, ressamların doğada çalışabilmesini ciddi anlamda kolaylaştırmıştır. İzlenimcilerin bazıları, renk algısı konusunda yeni bilimsel gelişmelerle de ilgilenmişlerdir. Örneğin, Michel Eugène Chevreul'ün (1786-1889) 1839 tarihli "Renklerin Eşzamanlı Zıtlıkları Kuralı Üzerine" gibi kitaplarında yan yana gelen komplemanter renklerin kazandığı yoğunluğa ilişkin deneylerin yer alması, kimi İzlenimci ressamların bu tip kaynakların farkında olduğunu düşündürür. İzlenimcilik sonrası ressamlardan Georges Seurat'nın (1859-1891) "Noktacılık" (*Pointillisme*) adı verilen teknikle yaptığı resimler, optik ve renk alanındaki bilimsel çalışmaların adeta birer görsel karşılığıdır. İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtması, görünüşte

'gerçekçilikten' uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde, fiziksel gerçekliği tüm sahiciliği içinde yakalama çabasıyla şekillenen bir optik gerçekçilik vardır. Bu çaba, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır.

19. yüzyıl boyunca teknolojik ve endüstriyel anlamdaki birçok başka gelişmenin etkileri de yaşanan toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata yansımış, teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik anlamında da büyük bir kırılma yaşanmıştır. İzlenimci olarak adlandırılan ressamların konusu, her şeyden önce kendi izlenimleridir ki bu, sanatçı bireyin dünyayı gördüğü ve duyduğu şekilde resmetmesi anlamına gelir. Akademik ressamların belli kurallara bağlı olarak resmettiği tarihsel ya da mitolojik sahnelerden yola çıkarak izleyiciye belli yüce değerler aşılamaya yönelik anlatı resimlerinin yerini, sanatçının yaşadığı dünyanın, gördüğü manzaraların, gezdiği sokakların, oturduğu barların, kafelerin izlenimleri alır. İzlenimci ressamları etkilemiş sanatçılardan biri olan Fransız ressam Eugène Boudin'in (1824-1898) sözleriyle, gördüğünü değil 'ideal'i çizmeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, "Kendi gözlerinle görmek" esastır. İzlenimciliğin bu öznel yönünü vurgulayan ve nesneyle özne arasındaki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Laforgue (1860-1887), İzlenimci resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin "özneyle nesne arasındaki gelgit" olduğunu iddia etmiştir.

1874-1886 yılları arasında çeşitli mekânlarda, ama her seferinde akademik Salon sergilerine ve akademik sanata muhalif bir ruh içinde sekiz sergi (1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886) düzenleyen bağımsız sanatçılar arasında, üslupsal anlamda "İzlenimci" olarak dikkat çekenler Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley (1839-99), Berthe Morisot, Paul Cézanne gibi sanatçılardır. İzlenimcilerin sergilerine katılmamasına karşın onları etkilemiş daha olgun bir muhalif figür olarak Édouard Manet de bu grup içinde adı geçenlerdendir. Cézanne ise, esas olarak, İzlenimcilik sonrası dönemin sanatçısı olarak anılır. Birbirlerinden farklı eğilimleri olan bu ressamları birleştiren, görünen dünyayı olduğu gibi resmetmek yerine, kendi izlenimlerine öncelik vermeleridir. Dönemin bu yenilikçi ressamlarını ortak hareket etmeye yönlendiren etkenlerin arasında, ortak merakları ve ilgi alanları vardır. İzlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel bir merak haline getirenlerin başında Edgar Degas (1834-1917) gelir; diğer İzlenimcilerin aksine ışıkla değişen atmosferleri yakala-

maktan çok, sanki fotoğrafla yakalanmış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi duyan Degas, yıkananları, balerinleri, kent ortamında gezenleri yansıttığı resimlerinde kesik figürler, değişik açılar kullanarak adeta fotoğraf karesi etkisi uyandırmıştır. İzlenimcilerin diğer bir ortak merakı, 19. yüzyılda Avrupa'nın Japonya'yla ticarete başlamasının bir etkisi olarak Batı'da görülmeye başlanan, akademik kurallara aykırı tekniğiyle yenilikçi ressamların ilgisini çeken Japon estamplarıdır. Bu estampların yanı sıra porselenler, yelpazeler, kimonolar ve Uzakdoğu'ya özgü başka nesneler de sanatçıların atölyelerini süslemiş, resimlerine konu olmuştur. Yaşamını Paris'te sürdüren Amerikalı ressam James McNeill Whistler (1834-1903) gibi bu estampları bire bir konu edinen ressamların yanı sıra estampların biçimsel özelliklerinden –örneğin figürlerin kompozisyonun ortasında değil kenarlarında yer almasından, dekoratif çizgilerinden ya da kuşbakışı görünümlerinden– etkilenen Degas, Monet, Pissarro ve Gustave Caillebotte'tan (1848-1894) söz edilebilir.

İzlenimcilik akımının 'çekirdek' kadrosunu oluşturan ressamlar içinde Claude Monet, akıma adını veren resmin sanatçısı olarak İzlenimci ilkeleri yaşamı boyunca sürdürmüş başlıca sanatçılar arasındadır. 1890'ların başında saman balyaları ve ekin yığınları, ardından Rouen Katedrali ve Thames Nehri gibi konular ele alarak diziler halinde çalışan ve günün çeşitli saatlerinde değişen ışık değerlerini yakalamaya çalışan Monet'nin yaşamının özellikle son yıllarında Giverny'de gerçekleştirdiği dev boyutlu nilüfer resimlerinin Jackson Pollock gibi soyut dışavurumcu ressamlar üzerindeki etkisinden söz edilir. 1870'lerden itibaren İzlenimci üslupta çalışan ve İzlenimcilerin sergilerine katılan Camille Pissarro (1830-1903) da Monet gibi aynı konuların etrafında dönen resimler yapmış, kent sokaklarına, meydanlarına odaklanarak Paris'in çok sayıda kuşbakışı görüntüsünü betimlemiştir. İzlenimcilik akımının çekirdek kadrosundan Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paris dışına çıkmayı, Bougival gibi sayfiye yerlerine gitmeyi, açık havada dinlenen ve eğlenen insanların resimlerini yapmayı yeğlemiştir. Değişen ışık değerleriyle atmosfer yaratmasıyla Monet'ye, gündelik yaşamdan sıradan figürleri resmetmesiyle Manet'ye benzeyen Renoir, her ikisinin de kendine özgü bir bileşimi olarak değerlendirilmiş ve İzlenimcilerin en popüler isimlerinden biri olmuştur. 1879'dan sonra İzlenimcilerin sergisine katılmayarak resmî Salon'a resim göndermeye başlaması ise, İzlenimcilerden uzaklaşmasına neden olmuştur. İzlenimcilerin birçok sergisine katılan, hatta Manet'nin kardeşi olan eşi Eugène Manet'nin yardımıyla son İzlenimcilik sergisini düzenleyen Berthe Morisot (1841-95), zaman zaman figürler de içeren, hatta kadınların özel

alanın dışındaki kamusal alanlardaki varlığını belgeleyen kır ve kent manzaralarıyla tanınmıştır. İzlenimciler arasında adı geçen bir diğer kadın sanatçı Amerikalı Mary Cassatt'ın (1844-1926) resimleri, kadınları genellikle özel alanlarında, çoğu kez çocuklarla birlikte ele alır. Griselda Pollock'a göre, bu dönemde İzlenimcilerle bağlantılı olmanın bazı kadınlara çekici gelmesinin nedeni İzlenimciliğin evdeki sosyal yaşamı kapsayan ve o zamana kadar yalnızca *genre* resmine ait olarak görülen konuları resim sanatının temel konuları arasına katmasıdır. Yine İzlenimcilerin çekirdek kadrosundan İngiliz asıllı Fransız ressam Alfred Sisley (1839-1899), manzaralarıyla tanınmıştır.

Resimlerini ilk kez İzlenimcilerin ilk sergisinde sergileyen Paul Cézanne (1839-1906), bu sergide aldığı olumsuz eleştirilerden dolayı ikinci sergiye katılmamış, sonraki bazı sergilerde yer almak için zaman zaman Paris'i ziyaret etse de genelde Fransa'nın güneyindeki Provence'a çekilerek münzevi bir hayat sürmüştür. "İzlenimcilik akımından yola çıkarak, müze sanatı gibi sağlam bir noktaya varmak" istediğini söyleyen Cézanne, portreleri ve natürmortları yanında özellikle St. Victoire Dağı'nı konu alan manzaralarıyla dikkat çeker. Kübizm akımının gelişimini etkileyen başlıca figür olarak nitelendirilen Cézanne'ı diğer İzlenimcilerden ayıran, resimdeki değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir. Yaşamının özellikle son yıllarında yaptığı "Yıkananlar" dizisinde görüldüğü gibi görünen gerçekliğe değil, resimsel gerçekliğe yönelik tavrıyla Cézanne, soyut resmin yolunu açan başlıca sanatçılar arasındadır.

Cézanne, Georges Seurat, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'la birlikte genellikle "İzlenimcilik Sonrası" ressamlar arasında anılır. Bunun bir nedeni, İzlenimci ressamların görece biçimsel serbestliğini paylaşmaması, aksine resmini sağlam bir biçimsel temele dayandırmak çabasıdır. Hatta Cézanne bu çabasını, "Poussin ağırbaşlılığında" resimler yapmak istediği şeklinde ifade etmiştir. Bölmeci (*divizyonist*) ve 'noktacı' (*pointilist*) tekniğiyle tanınan Georges Seurat'yı (1859-91) İzlenimcilerden bir ölçüde ayıran ise, Chevreul gibi renk kuramcılarının bilimsel görüşlerine kendi sezgileriyle varan İzlenimcilerin aksine bu tür görüşleri deneme ve uygulama çabasına girmiş olmasıdır. İzlenimciliğe getirdiği yeni boyut nedeniyle "Yeni İzlenimci" olarak anılan Seurat gibi Paul Signac (1863-1935) da resim yüzeyine yayılan küçük renk tuşelerinin belli bir mesafeden bakıldığında bütünleşmesiyle adeta titreşimli bir ışık elde etme çabasına girmiş, 1899'da yayımladığı "Eugène Delacroix'dan Yeni İzlenimciliğe" adlı kitabı bu yaklaşımın manifestosu sayılmıştır. "İzlenimcilik Sonrası" te-

rinii, gerçekte bu kapsamda ele alınan sanatçıların kendi tercihinden değil, onların ölümünden sonra İngiliz eleştirmen ve sanat kuramcısı Roger Fry'ın (1866-1934) Londra'da 1910 yılında düzenlediği "Manet ve İzlenimcilik Sonrası Ressamları" adlı sergiden kaynaklanır. Cézanne ve Seurat'nın yanı sıra sıra Gauguin ve Van Gogh'un yer aldığı bu sergide, Gauguin'in renk ve çizgiyi simgesel bir biçimde kullanması, Van Gogh'un ise yoğun dışavurumcu ifadesi, tüm bu ressamların İzlenimciliğin görünen dünyaya bağlılığını aşan yaklaşımları olarak değerlendirilmiş, Fovizm ve Kübizm gibi akımların yolunu açtığı gerekçesiyle ayrıca ele alınması gerektiği düşünülmüştür. Fry'ın Londra'da 1910 ve 1912'de düzenlediği iki "İzlenimcilik Sonrası" sergisi büyük bir tepkiyle karşılanmış, hatta bir eleştirmen, "Aman bu resimler bulaşıcı olmasın, vebadan kaçar gibi kaçmalıyız bunlardan" gibi yorumlarda bulunmuştur!

1886 yılında ailesini terk ederek önce Pont-Aven kasabasında, 1880'lerin sonunda Panama ve Martinik'te, 1890'larda Tahiti'de, son yıllarında da Markiz Adaları'nda yaşayan Paul Gauguin'in (1848-1903) modern yaşamdan uzak diyarlarda, kendi deyimiyle "medeniyet hastalığından arınmış olarak" sürdürdüğü yaşantısı, resimlerinin konusunu oluşturur. Sömürgeci Batı'nın ayak izlerinden yoksun olmayan bu yerlerde bir ölçüde gözlemlediği, büyük ölçüde hayal ettiği dünyaları resmeden Gauguin, resimlerindeki dekoratif öğeler ve anti-natüralist renk kullanımıyla dikkat çeker. Gauguin'in rengi ve biçimi kullanımındaki ifadeci yaklaşımından etkilenen Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Édouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925) gibi ressamlar, 1890'lı yıllarda bir araya gelerek "Nabiler" (*Les Nabis*) adıyla anılan bir grup kurmuşlardır. Gauguin'in resim öğretilerine bağlılıkları nedeniyle İbranice 'peygamber' anlamına gelen 'nabi' sözcüğü yakıştırılan bu ressamlar, 1892-99 yılları arasında açtıkları sergilerde doğrudan temsil yerine simgesel ve dekoratif öğelere yer vermiş, bu anlamda tıpkı Gauguin gibi, doğrudan doğadan çalışan İzlenimcilerden ayrılmışlardır. İzlenimcilik sonrası ressamlardan Hollandalı Vincent Van Gogh (1853-90) da kalın, şiddetli fırça darbeleri ve yoğun enerjisiyle görünen dünyanın izlenimlerini değil, yaşamın kendinde uyandırdığı yoğun duyguyu resmetmiş, Dışavurumculuğa açılan kapının başlıca figürlerinden biri olmuştur.

İzlenimciliğin heykel alanındaki yansımalarının izini sürmek, oldukça güçtür. Ana konusu anlık ışık değişimleri ve renk olduğu için heykeltıraşların ilgisini çok fazla çekmemiş olan İzlenimcilik akımı dahilinde resmin yanı sıra heykel de yapan Degas ve Renoir gibi sanatçılardan söz edilebi-

lir. Ancak İzlenimci yaklaşımın heykeldeki hakkını veren başlıca sanatçı olarak İtalyan sanatçı Medardo Rosso'dan (1858-1928) söz edilebilir. Genellikle küçük boyutlarda alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalışan Rosso'nun ışık oyunlarını gözeten heykelleri, tıpkı İzlenimciler gibi gündelik yaşamı ve sıradan insanları konu alır. Rosso'nun kullandığı şeffaf balmumu, İzlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak dikkat çeken Medardo Rosso, 19. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir.

Pierre-Auguste Renoir*

Paul Durand-Ruel'e Mektup (1881)

Salon'a neden resim gönderdiğimi size anlatmaya çalışmıştım. Paris'te, resimlerini Salon'da sergilemeyen bir ressamı beğenen insan sayısı on beşi geçmez. Salon'da resimlerini sergilememiş bir ressamdan küçücük bir burun bile almayacak 80 bin kişi var bu kentte. İşte bu yüzden Salon'a yılda en azından iki portre göndermeye çalışıyorum. Ayrıca, bir şeyin bulunduğu yer kötüyse kendi de kötüdür türündeki saçma anlayışa kendimi kaptırmak istemiyorum. Kısacası, Salon'a kin besleyerek vakit öldürmek istemiyorum. Öyle görünmek bile istemiyorum. Ressam elinden geldiğince iyi resim yapmalıdır, o kadar. Eğer tembellik ediyor olsaydım, aptalca hırslara kapılmış olsaydım bana yöneltilen eleştirileri biraz olsun anlardım. Ama öyle bir durum da yok; dolayısıyla neyle suçlandığımı bilmiyorum. Şu anda, her zaman olduğu gibi, yalnızca iyi iş çıkarmaya çalışmakla meşgulüm. Yüksek fiyatlara satabileceğiniz heyecan verici resimler yapmak istiyorum. Çok fazla oyalanmadan bunları bitirmeyi umuyorum. Son zamanlarda öteki ressamlardan uzakta, açık havaya, güneşe çıktığımda hep bunları düşünüyorum. Bir noktaya ulaştığıma, aradığımı bulduğuma inanıyorum. Yanılıyorsam şaşarım. Biraz daha sabırlı olursanız, Salon'da resimlerini sergileyen birinin yine de iyi resim yapabilmesinin mümkün olabileceğini size kanıtlayacağım.

Lütfen durumumu arkadaşlarıma da anlatınız. Ben Salon'a yalnızca ticari amaçlarla resim gönderiyorum. Hani bazı ilaçlar vardır, onun gibi: Pek bir işe yaramıyor ama en azından zarar da vermiyor.

* Pierre-Auguste Renoir (1841-1919); Fransız ressam, İzlenimcilik akımının öncülerindendir. Güzel manzaraların, çiçeklerin, çocukların ve kadınların ressamı olan Renoir, Fransız resmine getirdiği neşe duygusuyla anımsanan bir ışık ve renk ustası olarak nitelendirilmiştir. İzlenimcilerin sergilerine katılan ve çok kısa sürede döneminin en çok beğenilen ressamları arasında yer alan Renoir, 1907'den itibaren heykele yönelmiş, özellikle Venüs (ykş. 1914) heykelleriyle dikkat çekmiştir. Artrit romatizma nedeniyle 1912'den itibaren tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Renoir, yaşadığı fiziksel güçlüklere karşın ölümüne değin resim yapmayı sürdürmüştür. Ünlü film yönetmeni Jean Renoir'ın babasıdır.

Sanırım artık kendime geldim. Kaybettiğim zamanı kazanmak için çok çalışacağım.

Sizin de sağlınızın mükemmel olmasını dilerim. Ayrıca pek çok zengin koleksiyoncunun kapınızı çalmasını da. Ben dönene kadar oyalayın onları. Burada bir ay daha kalacağım. Cezayir'den, bu olağanüstü ülkeden elim boş dönmek istemiyorum.

Paul Cézanne*

Mektuplarından Kesitler

"Büyük ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbiri doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşımıyor." *(Emile Zola'ya, 1866)*

"Çalışmalıyım. Çünkü her şey, en başta da sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur. (...) Couture öğrencilerine, 'Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin' dermiş. Oysa orada dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız." *(Charles Camoin'e, 1903)*

"Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. (...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. (...) Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli. (...) Louvre, iyi bir ders kitabıdır ama ancak bir başlangıç teşkil eder. Bir sanatçının gerçek ve uçsuz bucaksız çalışma alanı doğanın sunduğu türlü türlü görüntülerdir. (...) Louvre, okumayı öğrenmemiz gereken bir kitaptır. Ama bizden önceki şanlı ustaların güzel formüllerini sürdürebilmek bizi tatmin etmemeli. Zihinlerimizi onların formüllerinden kurtararak güzel doğayı araştırmaya, öğrenmeye bakalım, kendi kişisel ruh

* Paul Cézanne (1839-1906); Fransız ressam, İzlenimcilik sonrasının başlıca figürleri arasında yer alır. Picasso, Matisse, Klee gibi ressamların "resmin babası, tanrısı" olarak nitelendirdiği Cézanne, sağlam bir biçimsel altyapı üzerine temellendirmeye çalıştığı yapıtlarıyla resimsel soyutlamanın gelişiminde büyük bir rol oynamıştır. Üçüncü boyuta perspektifle değil ton farklılıklarıyla ulaşabilmenin, doğanın görüntüsünü geometrik biçimler temelinde ifade edebilmenin yollarını araştıran Cézanne, ağırlıklı olarak manzara, natürmort, portre türünde resimler yapmıştır. St. Victoire Dağı resimleri, doğayı görsel olarak çözümleme çabası olarak özel bir öneme sahiptir. 1895'te Ambroise Vollard'ın girişimiyle açtığı sergi izleyiciden pek fazla ilgi görmemiş, ancak ölümünden hemen önce ve sonra (1904/1907) açılan sergileri, özellikle genç ressamlar arasında büyük bir ilgiyle karşılanmış, Kübizmin yolunu açan başlıca etkenler arasında değerlendirilmiştir.

hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım. Zaman ve düşünce, görebilme yeteneğimizi artırır, her şeyi anlaşılır hale getirir. " *(Emile Bernard'a, 1904)*

"Ressam olarak doğanın önünde daha net görmeye başladığımı söyleyebilirim, ama hisssettiklerimi gerçekleştirebilmek hiçbir zaman o kadar kolay olmuyor. Duyarlılığıma seslenen yoğunluğu yakalayamıyorum. Doğayı canlı kılan o olağanüstü renk zenginliği bende yok. Şimdi bulunduğum yerde, bu nehrin kenarında öyle çok motif var ki bir tanesine farklı açılardan bakmak bile insanın önüne çok çeşitli, çok ilginç yeni görüntüler çıkarıyor, öyle ki yalnızca hafif bir biçimde sağa ya da sola kayarak aynı yerde aylarca kalabileceğimi düşünüyorum. (...) Charles Camion bana talihsiz Emile Bernard'ın yaptığı bir figürün fotoğrafını gösterdi; ikimiz de aynı noktada birleşiyoruz, Bernard müzelerin belleğiyle tıkanan, doğaya yeterince bakmayan bir entelektüel, oysa en önemlisi kendini okuldan ve tüm ekollerden bağımsız kılabilmektir. Dolayısıyla Pissarro, biraz ileri gitmiş olsa da, sanatın tüm mezarlıklarının yakılması gerektiğini söylerken doğru söylüyordu." *(Oğlu Paul'e, 1905)*

Vincent Van Gogh*

Mektuplarından Kesitler

"Şu anda tümüyle tomurcuklanmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanlarıyla doymuş alanlar, boya değmemiş alanlar, bitmemiş alanlar, tekrarlar, yabanıl haller, hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum." *(Emile Bernard'a, 1888)*

"Bütün renklerimi yoğunlaştırarak sonuçta yine sükûnete ve ahenge ulaşıyorum. Doğada, Wagner'in müziğine benzer bir durum var; kocaman bir orkestra tarafından seslendirilse bile mahrem bir yanı var. İnsan resminde güneşli ve renkli etkilerin peşine düşmeyi yeğleyebilir, üstelik ben ileride birçok res-

* Vincent Van Gogh (1853-90); Hollandalı ressam, İzlenimcilik sonrası dönemin önde gelen sanatçılarındandır. Brüksel'de bir din okulunda gördüğü kısa eğitimden sonra Belçika'daki Borinage kasabasında gönüllü vaizlik yapan Van Gogh, 1879'da vaiz olamayacağını anlayarak resme yönelmiş, ressam Anton Mauve'dan (1838-88) resim dersleri almıştır. İlk dönem resimlerinde Borinage'de tanık olduğu kömürcülerin ve köylülerin yaşamını yansıtan sanatçı, 1885'te Anvers'teki akademiye girmiş, sonraki yıl Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) öğrencisi olmuştur. Emile Bernard, Paul Gauguin, Paul Signac ve Camille Pissarro gibi sanatçılarla tanıştıktan sonra açık havada resim yapmaya yönelen Van Gogh, bu dönemde portre, manzara ve natürmort gibi konulara ağırlık vermiştir. 1888'de Fransa'nın güneyindeki Arles kasabasına taşınan sanatçı, buranın ışığından ve güneşinden etkilenen resimler yapmıştır. En verimli dönemi yaşamının son 10 yılına rastlayan Vincent Van Gogh, tümüyle kendi duygusal durumlarının dışavurumu olan ritmik fırça darbeleri ve serbest bir renk anlayışını duyuran resimleriyle tanınmıştır. İlginç yaşam öyküsü kitap ve filmlere de konu alan ünlü sanatçının, ağabeyi Theo ile olan yazışmaları, "Theo'ya Mektuplar" adıyla yayımlanmıştır.

samın tropik ülkelere giderek oralarda çalışacağına inanıyorum. Resimdeki devrimin nasıl bir şey olduğunu anlamak istiyorsan aklına orada burada gördüğümüz o manzaralı ve figürlü Japon resimlerinin canlı renklerini getir. O Japon baskılarından yüzlerce var Theo'yla bende." *(Kızkardeşi Willhelmina'ya, 1888)*

"Ah kardeşim, bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden Tanrı eksik olabilir ama, hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki o da hayatımın kendisi – yaratma gücü. Ve eğer, fiziksel gücüyle aklı karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmişse bu dünyada, o da insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerle simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmedebilmek ve bunu renklerimizin parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum." *(Kardeşi Theo'ya, 1888)*

Paul Gauguin*

Mektuplarından Kesitler

"Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur." *(Emile Schuffenecker'e, 1888)*

"Umarım ki pek yakında, gün gelsin ki kendimi bir okyanus adasının ormanlarına gömeyim, haz, huzur ve sanatla yaşayabileyim. Avrupa'daki o para mücadelesinden uzakta, yeni bir ailenin mensubu olarak. Tahiti'nin o güzelim tropik gecelerinde, çevremdeki gizemli varlıkların sevgi dolu ahengine ritm tutan kalp atışlarımın o tatlı tatlı homurdanan müziğini dinleyebileyim. Para sorunundan uzakta, sonunda özgürleşmiş olarak sevebilmek, şarkı söyleyebilmek ve ölmek mümkün olacak." *(Karısı Mette'e, 1888)*

"Tropikleri atölye yapacağım kendime. Cebimdeki parayla, Uluslararası Sergi'de gördüğümüz evlere benzer bir ev alabiliyorum." *(Emile Bernard'a, 1890)*

* Paul Gauguin (1848-1903); Fransız ressam, İzlenimcilik sonrası resimsel gelişmelerin başlıca sanatçıları arasındadır. 1883'te borsacı olarak çalışırken işini bırakan ve resme yönelen Gauguin, 1886'da ailesini de terk etmiş, önce Fransa'da Pont-Aven'da, ardından Pasifık adalarından Tahiti'te yaşamış, Batılı olmayan ülkelerin yaşam biçimlerine ve sanatsal üretimlerine ilgi duymuştur. Batı uygarlığının çürümeye yüz tuttuğuna inanan Gauguin, resimlerinde Japon estamplarındaki kalın dış çizgilere ve ritmik, dekoratif biçimlere olan ilgisini ortaya koymuş, rengi anti-natüralist biçimde duygusal etkilerini göz önünde bulundurarak kullanmış ve doğadaki gerçek görüntüler yerine kendi hayallerini, simgesel bir anlatımla ifade etmiştir. Batılı olmayan kültürlerin sanatına olan ilgisi itibarıyla bir öncü olarak nitelendirilen Gauguin'in 1906'da Sonbahar Salonu'nda sergilenen 200'ü aşkın resmi, dönemin Matisse, Derain, Dufy gibi birçok genç ressamı üzerinde büyük bir etki bırakmıştır.

"Ben kararımı verdim. Yakında Okyanusya'da küçük bir ada olan Tahiti'ye gideceğim. Orada yaşamın maddi gereksinimleri para olmadan da karşılanabiliyor. Geçmişin tüm talihsizliklerini unutmak, başkalarının gözünün yargısıyla kazanacağım zaferlerden uzakta özgürce resim yapabilmek, orada ölebilmek, burada unutulmak istiyorum. Çocuklarım da gelebilse, benimle olabilse tümüyle kopmuş olurdum buralardan. Avrupa'da gelecek nesiller için korkunç bir çağın suyu kaynamaya başladı: altın krallığının. Her şey çürümeye yüz tutmuş, insanlar bile, sanat bile. Orada, sonsuz bir yaz göğünün altında, olağanüstü bereketli topraklar üzerinde, Tahitililerin yemek yiyebilmek için elini toprağa uzatması yetiyor, ayrıca çalışmaları gerekmiyor. Avrupa'da insanlar soğuk ve açlık içinde bitmez tükenmez bir çalışma ve sıkıntısıyla mücadele verirken, Tahitililer, Okyanusya'nın bilinmeyen o cennet adasında yaşayan mutlu insanlar, hayatın yalnızca hoş taraflarını biliyorlar. Onlar için yaşamak, şarkı söylemekten ve sevmekten ibaret. Hayatımı bir düzene koyduktan sonra, bütün o sanatsal kıskançlıklardan ve ucuz ticaretten uzakta başyapıtlar üretmeye adayabileceğim kendimi. Sanatta zamanın dörtte üçü ruhun durumunu düşünmekle geçer, o halde büyük ve kalıcı işler yapabilmek için insan kendine iyi bakmalıdır." *(J.F. Willumsen'e, 1890)*

Maurice Denis*

Yeni Gelenekçiliğin Savunusu (1890);
Sübjektif ve Objektif Deformasyon (1909)

"Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce– belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir."

"Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin'in dediği gibi, 'gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız.' Böylece, tıpkı Baudelaire'in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat, doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun sübjektif deformasyonu olur."

---

* Maurice Denis (1870-1943); Fransız ressam, Simgeci yaklaşımlarıyla dikkat çeken Nabiler grubunu kurmuştur. Académie Julian'da eğitim gören Denis, resimsel simgeciliğin manifestosu olarak nitelendirdiği "Yeni Gelenekçiliğin Savunusu" gibi metinler kaleme almış, resimleri kadar kuramsal yazılarıyla dikkat çekmiştir. Denis'nin, bir resmin her şeyden önce boyanmış bir yüzey olduğu yolundaki sözleri, modern sanatın en çok alıntılanan cümleleri arasındadır. Gauguin'e duyduğu hayranlıkla şekillenen sanatsal yaklaşımı ise, bu sözlerin ima ettiği ettiği gibi soyuta değil, figüre yönelik ilgisiyle şekillenmiştir. En ünlü resmi, hayranlık duyduğu bir başka ressamın anısına gerçekleştirilen 1900 tarihli "Cézanne'a İthaf"tır.



Henri Matisse, "Yeşil Şerit (Madam Matisse'in Portresi)", 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40.5x32.8 cm, Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag.

Renk öğesinin serbest kullanımı nedeniyle "Yeşil Şerit" adıyla anılan "Madam Matisse'in Portresi", Fovizm akımının başlıca özelliklerinden biri olan anti-natüralist renk anlayışına örnek oluşturur.

Primitivizm ve Dışavurumculuk

(1900... 1910... 1920...)

FRANSA [FOVİZM] ANDRE DERAIN, RAOUL DUFY, OTHON FRIESZ, HENRI MANGUIN, ALBERT MARQUET, HENRI MATISSE, MAURICE DE VLAMINCK... **ALMANYA [DIE BRÜCKE]** FRITZ BLEYL, ERICH HECKEL, ERNST LUDWIG KIRCHNER, OTTO MÜLLER, EMIL NOLDE, MAX PECHSTEIN, KARL SCHMIDT-ROTLUFF... **[DER BLAUE REITER]** WASSILY KANDINSKY, FRANZ MARC, GABRIELE MÜNTER, AUGUSTE MACKE, HEINRICH CAMPENDONK, ALEXEY VON JAWLENSKY... **İSVİÇRE** PAUL KLEE... **BELÇİKA** CONSTANT PERMEKE, FRITS VAN DEN BERGHE, GUSTAVE DE SMET...

20. yüzyıl başında Fransa'da "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" ve "Der Blaue Reiter" gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm'un sahibi Herwarth Walden'in gözlemlediği gibi, "dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu"na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak "Dışavurumculuk" başlığı altında ele alınır. Gerçi 'dışavurumculuk', bilindiği gibi, modernlere özgü bir tavır değildir. Norbert Lynton'ın (1927-2007) altını çizdiği gibi, "İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur."

Norbert Lynton, 20. yüzyıl öncesine uzanarak, Reform arifesinde Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların modern çağa hitap eden apokaliptik bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşıdığını söyler. Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbelerinin dışavurumcu bir geleneğin yansıması olduğunu belirtir. Klasisizmin ölçütlerinin belirlendiği, o ölçütleri yaymak için akademilerin kurulduğu İtalya'da Michelangelo gibi bir ustayı hatırlamamızı ister. El Greco'dan, Rubens'ten, Rembrandt'tan söz eder. Romantik akımla birlikte, Goya'nın, Blake'in, Delacroix'nın, Friedrich'in, Turner'ın 'farklı heyecanlarının, coşkunluklarının da 'dışavurumculuk(lar)' şemsiyesi altında birleşebileceğini savunur. Lynton'ın, 20. yüzyılın Dışavurumcularına gelmeden ön-

ceki son durağı, 19. yüzyıl sonunda görülen 'yeni Romantik' harekettir: Gauguin'in Avrupa'dan ve simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor'un (1860-1949) yalnızca ele aldığı konuların değil, tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları... Tüm bunlar, Lynton'a göre, 20. yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel damarlardır. Yazın dünyasında özellikle 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler de görsel sanatları etkilemiş; dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, "Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" gibi düşünceleriyle, özellikle Alman Dışavurumcuları üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

Bu açıdan bakıldığında Dışavurumculuğu bir akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almak ve çok çeşitli dışavurumculuklardan söz etmek mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de Dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck'in dediği gibi, "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabasını gözler önüne serer. Başka bir deyişle, sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır. Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce'nin (1866-1952) "Estetik" (1902) adlı yapıtında öne sürdüğü düşünceleri yankılayan bu yaklaşım, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket eder. Croce'ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi 'sezememesi'dir.

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle 'kendine özgü' yaklaşımlarına rağmen 'biçim bozmacı' bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkile-

şimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.

20. yüzyıl başında gözlenen sanatsal gelişmeler izlendiğinde, 'dışavurumculuk' teriminin çoğu zaman 'primitif' kavramıyla yan yana geldiği, yan yana kullanıldığı görülür. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sürecinde gündeme gelen yeni birtakım estetik ve kültürel ölçütlerle ilgili olan bu durum, Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verilerine ilişkin merakını ortaya koyar. 20. yüzyıl başında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan birçok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı olmuş, yeni bir 'Romantik' ruhu duyuran bu sanatçılar 'Primitivizm' olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır. 'Primitivizm', kısaca, 'modern' olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir. Bu karşı tavır, Batılı sanatçıların 'ilkel toplum'ların sanatına yönelik ilgisinden beslenir; 'primitif' sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar. Batı'nın moderu sanatçıları, 'primitif' olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış, sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle, içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini de beslemiştir.

Pablo Picasso'nun sözünü ettiğimiz tüm bu özellikleri bünyesinde barındıran 1907 tarihli "Avignonlu Kızlar" resmi, modern ile primitif'i buluşturan başlıca yapıt olarak nitelendirilir. Picasso'nun bu resmi yaparken yararlandığı 'primitif' kaynaklar, üzerinde çokça durulmuş bir konudur ve bazı önemli soruları da beraberinde getirir. Örneğin, Batı sanatının geleneksel değerlerine kökten bir başkaldırıyı ifade eden bu resmin, 'primitif' olarak nitelendirilen Afrika maskları ya da İberya heykelcikleri gibi birtakım kaynaklardan esinlenmiş olması, resmin özgün bir yeni keşif olarak değerlendirilmesine gölge düşürür mü? Ya da düşürmeli midir? Picasso'nun kompozisyonuna çok benzer etnografik fotoğrafların bulunması, bir tür kültürel etkileşim midir, alıntı mıdır, yoksa düpedüz kopya mıdır? Picasso'nun etnografik nesnelere yönelik ilgisinin arkasında ne gibi düşünceler vardır? 'İlkel' olarak nitelendirilen toplumların kültürel motiflerinden esinlenmesi, Batı'nın Afrika'yla ilgili sömürgeci yaklaşımına karşı bir tepkiyi mi ifade eder?.. 1907'den beri bu ve benzeri birçok soru yalnızca "Avignonlu Kızlar"la ilgili değil, 1900'lerden itibaren gerçekleştirilen

birçok Dışavurumcu yapıt konusunda da gündeme gelmiş ve 'Primitivizm' konusu, özellikle günümüzde, tarihsel, sosyolojik, antropolojik ve estetik boyutlarıyla Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Sanatçıların yüzyıl başında müzelerde, fuarlarda ya da antikacı dükkânlarında 'Primitif' olarak nitelendirilen kaynaklarla karşı karşıya gelmelerinin, gerçekten de Batı sömürgeciliğinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda 'fetiş' nesne Avrupa'ya getirilmiş, etnografik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında 'gerçek ilkeller' sergilenmiştir! Avrupa'da müze koleksiyonları etnografik nesnelerle dolarken, dönemin pek çok avangard sanatçısının atölyesi de Afrika, Okyanusya, İberya gibi 'uzak diyar'lardan getirilen masklarla, heykelciklerle ve ritüel işlevi olan birçok nesneyle süslenmiştir. Bu ilgi, Avrupa toplumlarının dünyaya egemen gücünün bir yansıması olsa da avangard sanatçılar tarafından burjuvaziye ve burjuva değerlerine yönelik bir tepkinin ifadesi olarak benimsenmiş; yeni bir çıkış arayan genç sanatçılar, 'primitif' kaynaklarda Avrupa sanat akademilerinin köhnemiş muhafazakâr sanat anlayışlarına bir alternatif bulmuşlardır.

Paris'te 1905 yılının Sonbahar Salonu'nda akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla dikkat çeken bir grup sanatçı, Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879-1943) yakıştırmasıyla "vahşi yaratıklar", yani "Fovlar", 20. yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir. Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain'in canlı renkleriyle dikkat çeken resimlerinin arasında klasik bir heykel görünce, "Donatello'nun çevresini vahşiler sarmış!" diye yazan eleştirmen Vauxcelles, böylece "Fovizm" akımının adını koymuştur. Gerçekte Fovizm, bir akım olmaktan çok, çeşitli kaynaklara göre 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimleri paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından ibarettir; bir manifestosu da yoktur. "Fovist" olarak nitelendirilen resimlerin başlıca özelliğiyse, son derece parlak ve zıt renklerin 'anti-natüralist' kullanımıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin hemen hiç önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Fovistlerin öncüsü, gruptaki diğer ressamlardan yaşça büyük olan Henri Matisse'in sergilendiğinde büyük tepki çeken "Mavi Çıplak" (1907) ya da "Madam Matisse'in Portresi" (1905) gibi resimleri, bu bağlamda değerlendirilebilir. Matisse, "Mavi Çıplak"ta tümüyle biçim bozmacı bir tavır içinde akademik çıplak

geleneğini yerle bir eden bir biçim ve renk deneyselliği sergilemiş; "Yeşil Şerit" olarak da anılan "Madam Matisse'in Portresi" adlı ünlü resminde, bir kişinin portresinden çok kendi renk duygusunu ve Dışavurumunu ortaya koymuştur.

Yine 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Dışavurumcu grup Die Brücke (Köprü) ise, 20. yüzyılın ilk 'manifestolu' akımıdır. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl'den oluşan bu akıma, sonradan Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimler katılmıştır. 1913 yılına kadar bir arada sergiler açan Die Brücke sanatçıları, Alman Dışavurumcu sanatının öncüleridir. Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri bulunmayan grubun en önemli özelliği, 'yeni bir sanat' arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir. Grubun adı, Nietzsche'nin "Hedef değil, köprü olmak gerek" sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında 'köprü' olmak çabasını yansıtır. Munch'tan ve Van Gogh'dan etkilenen, Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika'nın ve Okyanusya'nın sanatına ilgi duyan Die Brücke sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktarmışlardır. Die Brücke sanatçıları ayrıca, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner'in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskı yoluyla çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının 20. yüzyılda yaygınlık kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Kirchner'in ve diğer Die Brücke sanatçılarının Afrika heykellerini andıran 'primitivist' ahşap heykelleri de bulunmaktadır. Die Brücke sanatçılarının bazıları sonraki yıllarda Berlin'e taşınmış, akademik sanata muhalif Berlin Sezession grubuna katılmak isteyip kabul edilmemiş, bunun üzerine Max Pechstein öncülüğünde Berlin'de 1910'da Yeni Sezession'u kurmuşlardır. 1913 yılında sanatçıların birlikte aldığı kararla dağılan Die Brücke grubunun önce Dresden'de sonra Berlin'de açtığı sergiler, gerek resimlerinin zaman zaman erotik içeriği gerekse şiddetli, ham dışavurumcu üslubu nedeniyle Almanya'da döneminin en cesur sanatsal atılımı olarak nitelendirilmiştir.

Almanya'da 1911-1914 yılları arasında etkili olan bir başka dışavurumcu grup çekirdek kadrosunda Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc'ın bulunduğu Der Blaue Reiter'dir (*Mavi Süvari*). Bu gruptan önce Münih'in genç avangard sanatçıları, Kandinsky'nin bir dönem başkanlığını yürüttüğü, 1909'da kurulmuş Yeni Sanatçılar Birliği'nin (NKV-Neue Künstlervereinigung) sergilerine katılmaktaydı. Birlik üyelerinin

soyut resme sıcak bakmaması, Kandinsky'nin ayrılıp Franz Marc'la birlikte Der Blaue Reiter grubunu kurarak genç sanatçılara yeni bir sergi çatısı oluşturmasındaki başlıca nedenler arasındadır. Aslında yalnızca iki sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa süren etkinliğine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya getirebilmiş (Paul Klee, Robert Delaunay, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, André Derain, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso) ve etkili olmuştur. Grubun bu farklı eğilimlere açık tutumu ve çekirdek kadronun figürden çok soyut dışavurumculuğa yönelimi, Der Blaue Reiter'i Die Brücke'den ayıran başlıca etkenler arasındadır. Ancak Der Blaue Reiter sanatçılarının beslendiği kaynaklarla Die Brücke'nin beslendiği kaynaklar farklı değildir: 1912 yılında yayımlanan Der Blaue Reiter Yıllığı'nda Almanya ve Rusya'dan halk sanatı örnekleri, Japon estampları, Afrika ve Okyanusya'dan kültürel nesneler, Henri Rousseau'nun naif resimleri, çocuk resimleri ve ortaçağ heykelleri yer almıştır.

Der Blaue Reiter grubunun, adını, hem Franz Marc'ın hem Wassily Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden, hem de Marc'ın 'ruhani' bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden aldığı sanılmaktadır. Ayrıca Kandinsky'nin erken dönem resimleri arasında "Mavi Süvari" (1903) başlıklı bir resmi bulunmaktadır. Der Blaue Reiter sanatçılarından Kandinsky, bu grubun kurulduğu yıllarda özellikle resim ve müzik arasındaki ilişkiye, ayrıca renklerin müzikal-simgesel özelliklerine odaklanmış ve bu ilgisi sonucu ilk Soyut Dışavurumcu resimlerini yapmaya başlamıştır. Franz Marc ise insanlardan çok daha duyarlı olduğuna inandığı hayvanların ve genel olarak doğanın bir gizilgüç taşıdığına inanmış ve resimlerinde bu gizilgücü görünür kılma çabasına girmiştir. Bir diğer Der Blaue Reiter sanatçısı olan August Macke, arkadaşı Franz Marc tarafından, "Modern Alman sanatında renk alanında görülmemiş bir güzellik ve cesaret örneği" olarak nitelendirilmiştir. Der Blaue Reiter grubu, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve çekirdek kadrosundan Franz Marc ve August Macke'nin ölümüyle tarihe karışmış, ancak soyut dışavuruma yönelik eğilimi başlıca sanatçısı Kandinsky tarafından sonraki yıllarda da sürdürülmüştür.

Belli bir yer ve zamanla sınırlanamayacak kadar genel bir eğilim olmasına karşın Dışavurumculuk, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi grupların etkinliği sayesinde 20. yüzyılın ilk yarısında genel olarak Almanya'yla özdeşleştirilen bir akım olmuştur. Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'na uzanan süreç, gerek figüratif, gerekse soyut anlamda dışavurumcu 'ruhun' çok çeşitli ve zengin örneklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur. Alman-

ya'da Hitler'in iktidarı sırasında gerçekleştirilen ünlü "Dejenere Sanat" (1937) sergisinde sözünü ettiğimiz sanatçıların birçoğu yer almış; akademik, klasik sanatı destekleyen Hitler, Almanya'da Dışavurumculuğun kökünü kazımak adına, "Bu çürümeyi durdurmak için elimizden geleni yapacağız!" şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Max Pechstein*

Yaratıcı Süreç (1905)

Çalış!

Coş! Dağıt beynini! Kendi kendini ye, çiğne, indir her şeyi mideye! Doğurmanın hazzını yaşa! Fırçanın ayrıldığı yer ne müthiştir tuvali yardığında! Renk tüpleri kuruyana kadar boya! Ya beden?

Ne fark eder.

Sağlık?

Kendine bak o zaman!

Hastalığa yer yok! Yalnızca çalışmak var ve yine söylüyorum, çalışmanın hazzı var! Boya! Renklerin içine dal, tonların içinde dalaş! Kaosun bulamacında kaybet kendini. Piponun kırık ağızlığını yiyip bitir, çıplak ayaklarını toprağa bastır iyice. Pastel ve kalemin ucu beynine girmiş, beyninin her köşesini yarmış, beyazlığın içine şiddetle dalmış. Siyah, kâğıt üzerinde şeytan gibi gülüyor, başını alıp gitmiş çizgiler gibi sırıtıyor, kadifemsi alanlarda rahatlıyor, heyecanlandırıyor, okşuyor. Fırtına gürüldüyor, kum saçılıyor her yana, güneş paramparça oluyor ve yine de ufkun o yumuşak dingin kıvrımı her şeyi sessizce kucaklıyor.

Bitkin düşmüş bir solucan gibi yatağa at kendini. Derin bir uyku yenilgini unutturacaktır. Yeni bir gün! Yeni bir mücadele! Yeniden coşku! Her gün yeni bir gün, birbirine zincirlenen günler. Her deneyimden sonra bir yenisi gelecek. Şu kahrolası beyin yok mu! Orada öyle seğirip çalkalanan da ne! Hah işte! Kopart şu kafanı, ya da tut iki elinle çevir, çevir ve ayır bedeninden. Sonra yerden kazıyarak, tırnaklarınla kazıyarak çıkar onu. En küçük parçasına kadar kazı. Kum! Su! Hadi, temizle. Hadi, şimdi!! Yepyeni gibi oldu işte! Kullanılmamış bir kafatası. Gece! Gece! Hiç yıldız yok, zifiri karanlık. Arzusuzluk!

Yarın yeni bir gün doğacak.

* Max Pechstein (1881-1955); Alman Dışavurumcu ressam, 1900-1906 yılları arasında Dresden'de sanat ve zanaat eğitimi almıştır. Berlin sanat ortamının önde gelen figürlerinden olan sanatçı Berlin'deki Neue Sezession'un başkanlığını yapmış, ayrıca Die Brücke sergilerine katılmıştır. Manzara, natürmort, nü ve portreleriyle tanınan Pechstein, 1923'te Novembergruppe'nin kurucuları arasında yer almış ve Berlin Akademisi'nde eğitimcilik yapmıştır. 1933'te Naziler tarafından görevinden uzaklaştırılan Pechstein'ın yapıtları diğer birçok Alman Dışavurumcu sanatçı gibi 'dejenere' sayılmıştır. Pechstein'ın 1960 tarihinde yayımlanan anıları, Die Brücke tarihine ilişkin temel kaynak niteliğindedir.

Ernst Ludwig Kirchner*

Die Brücke Manifestosu (1906)

İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.

Franz Marc**

Almanya'nın Vahşileri (1912)

Yeni bir sanat için büyük mücadelenin verildiği şu günlerde, eski ve kurumsal güçler karşısında darmadağınık 'vahşiler' gibi savaşıyoruz. Eşitlikten uzak bir savaş bu, ama ruhani meseleler rakamlarla değil, fikirlerin gücüyle ölçülür.

Asilerin korkulan silahı, *yeni fikirler*. Yeni fikirler çelikten daha beter öldürür, hiç yıkılmaz sanılanı yıkıp yok eder.

Almanya'daki bu vahşiler kimler?

Aslında hem çok iyi tanınıyorlar, hem de hor görülüyorlar: Dresden'deki Brücke, Berlin'de Neue Sezession, Münih'te Neue Vereinigung hareketleri.

Bu vahşilerin yeni yapıtlarını biçimsel bir gelişme ya da İzlenimciliğin yeni bir yorumu olarak açıklamak olanaksız... En güzel prizmatik renkler ve şöhretli Kübizm, bu 'vahşiler' için anlamsız birer hedef.

Onların fikirlerinin yeni bir hedefi var: Yapıtlarında kendi zamanlarına ait simgeleri yaratabilmek, geleceğin ruhani dininin sunaklarına yakışır eserler verebilmek, arkalarındaki teknik mirasın görünmez olduğu yeni yaratılar sunabilmek.

---

* Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938); Alman Dışavurumcu ressam ve heykeltıraş, Die Brücke grubunun öncüsüdür. 1901-05 yılları arasında Dresden'de mimarlık eğitimi görmüştür. Primitif sanata ilgi duyan Kirchner, portre ve nü ağırlıklı yapıtlarıyla tanınmış, özellikle Berlin sokaklarından kalabalık figürlü kompozisyonlarıyla Alman Dışavurumculuğunun başlıca sanatçıları arasında sayılmıştır. Yapıtlarının Hitler'in talimatıyla gerçekleştirilen 1937 tarihli Dejenere Sanat sergisinde yer alması büyük bir bunalıma düşmesine neden olmuş, 1938 yılında intihar etmiştir.

** Franz Marc (1880-1916); Alman ressam, Münih Üniversitesi'nde felsefe ve ilahiyat eğitimini yarıda bırakarak Münih Akademisi'nde 1900-02 yılları arasında resim eğitimi görmüştür. Kandinsky ve August Macke ile birlikte Der Blaue Reiter grubunu kuran Marc, dışavurumcu soyutlama tarzındaki resimlerinde özellikle hayvan figürlerine yer vermiş, bu yolla doğanın gizilgücünü ifade etmeye çalışmıştır. Hayvanların insandan daha yüce ve mistik olduğuna inanan Marc, bir dönem sanatçılara hayvan anatomisi dersleri de vermiştir. Renkleri anti-natüralist bir biçimde, onlara simgesel değerler yükleyerek kullanan Marc, Alman Dışavurumculuğunun başlıca sanatçıları arasında sayılmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle gönüllü olarak orduya katılan Marc, 1916 yılında savaşta yaşamını yitirmiştir.

Küçümsenişler ve aptallıklar, onların yoluna döşenmiş güller gibidir.

Almanya'da ya da başka yerlerde yaşayan resmi 'vahşilerin' hepsi bu tür bir sanatın, bu tür yüksek hedeflerin takipçisi değil oysa.

Onların aleyhine olacak bu. Kolay başarılardan sonra Kübist ya da başka akımlar içinde, kendi yüzeyselliklerinde yok olacaklar.

Ama biz önde gelen bütün bu 'vahşi' grupların arkasında Almanya'da aynı büyük, uzak hedefler için çalışan sessiz güçlerin varlığına inanıyoruz -en azından inanmakta haklı olduğumuzu umuyoruz- onların fikirleri sessizce olgunlaşmakta ve savaşın müjdesini vermekte.

Karanlıklar içinden, görmesek de bildiğimiz o sanatçılara elimizi uzatıyoruz.

Emil Nolde*

Primitif Sanat Üzerine (1912)

1. 'En mükemmel sanat Yunan sanatıdır. Raffaello resimdeki bütün ustaların ustasıdır.' Yirmi ya da otuz yıl önce, her sanat öğretmenin öğretisi, bu gibi bilgilerden ibaretti.

2. O günlerden beri, birçok şey değişti. Biz Raffaello'yu sevmiyoruz, Yunan'ın o sözde altın çağının heykellerinden de heyecan duymuyoruz. Bizden öncekilerin ideallerini paylaşmıyoruz. Yüzyıllar boyunca büyük isimler tarafından imzalanmış yapıtlar ilgimizi çekmiyor. Kendi yaşadıkları zamanların curcunası içinde dünyanın kaç bucak olduğunu anlayan sanatçılar, Papalar ve saraylar için yapıtlar üretmişler bugüne kadar. Onların atölyelerinde çalışanlarsa sıradan insanlarmış; Naumburg, Magdeburg ve Bamberg katedrallerinin o sade, büyük yontularını gördükten sonra sevip saydığımız o isimsizlerin yaşamları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz.

3. Müzelerimiz giderek daha çok büyüyor, büyüdükçe de dolup taşıyor. İnsanı ezen o koca birikim, o büyük koleksiyonlar, hoşumuza gitmiyor. Yakında, tüm bu fazlalıklara bir tepki uyanacaktır.

4. Çok da uzak olmayan bir tarihte, sanattaki belli başlı birtakım zaman süreçlerinde yaratılmış nesnelerin müzelere girmeye layık olduğu düşünülürdü. Sonra bunlara Kopt sanatı, erken Hıristiyan sanatı, Yunan çömlekleri ve vazoları, Pers ve İslam sanatı da eklendi. Peki neden Hint, Çin ve Java sanatı hâlâ etnoloji ve antropoloji başlıkları altında sınıflandırılıyor? Ayrıca primitif toplumların sanatı neden söz konusu bile edilmiyor?

* Emil Nolde (1867-1956); Alman ressam, Dışavurumculuk akımının öncülerindendir. Dachau'da Adolf Hölzel'in atölyesinde ve Paris'teki Académie Julian'da eğitim gören Emil Nolde, 1906'da Die Brücke grubuna katılmış, ancak çok geçmeden ayrılmış, sanatını sanat ortamlarının çok içinde olmadan sürdürmüştür. Parlak, çarpıcı renk kullanımı ve ham bir dışavurumcu enerjiyle ayırt edilen resimlerinde dinsel sahnelere yer vermiş, ayrıca çiçek natürmortlarıyla kendine özgü bir yer edinmiştir. Nazi Partisi'ni desteklediği gerekçesiyle itibarına gölge düşüren Emil Nolde, buna karşın Nazilerin "dejenere" ilan ettiği sanatçılar arasındadır.

5. Primitif sanatın ifade biçimlerinin tam olarak nesidir biz sanatçılara bu kadar çekici gelen?

Günümüzde, her türlü çanak çömlek, mücevherat, ev eşyası ya da giyim, gerçekleştirilmeden önce kâğıt üzerinde tasarlanıyor. Primitif toplumlardaysa, malzeme sanatçının ellerinde, parmakları arasında yaratılıyordu. Onlar biçim vermenin kendisinden müthiş bir haz alarak yaratıyorlardı. Mutlak bir özgünlük, ayrıca gücün ve yaşamın yoğun ve çoğu zaman da grotesk biçimlerinin sade bir şekilde ifade bulması – bizlerin bu yerli sanatlarından hoşlanmamızın nedeni belki de bu.

August Macke*

Maskeler (1912)

Yiyecek hayattan, giysi bedenden daha değerli olabilir mi?

Anlaşılmadık fikirler, anlaşıldık biçimlerde ifade ediliyor. Duyumlarımız aracılığıyla anlaşılır oluyor yıldız, gökyüzü, çiçek... ve biçim.

Biçim bir muammadır çünkü gizemli güçlerin ifadesidir. Yalnızca biçim aracılığıyla gizli güçlerin, 'görünmez Tanrı'nın' varlığı hissedilir.

Duyularımız, anlaşılır ile anlaşılmaz arasındaki köprüdür.

Bitkileri ve hayvanları gözlemlemek, onların sırlarını algılamaktır.

Gök gürültüsünü duymak, onun sırrını algılamaktır. Biçimlerin dilini anlamak, sırrın kendisine, yaşama daha yakın olmaktır.

Biçim yaratmak, yaşamaktır. Tümüyle kendi duyularının giziyle yaratan çocuklar, antik Yunan'a özgü biçimleri taklit edenlerden daha yaratıcı değil midir? İlkeller, gök gürültüsünün biçimi gibi kendi doğal gücü olan sanatçılar değil midir?

Gök gürültüsü, çiçekler, herhangi bir güç hep bir biçim olarak vardır. İnsan da öyle vardır. O da kavramlarına sözcükler, karanlıklarda aydınlıklar, bilinçaltında bilinç bulmak için uğraşır. Bu onun yaşamıdır, yaratısıdır.

İnsan değiştikçe, yarattığı biçimler de değişir.

Çeşitli biçimlerin birbiriyle ilişkisi, özgün bir biçimi algılamamızı sağlar. Mavi kırmızının yanında görünür olur, ağacın heybeti kelebeğin küçüklüğü yanında belirginleşir, küçük çocuğun tazeliği yaşlı adamın yaşamışlığı yanında iyice hissedilir. Bir artı iki üç eder. Biçimsizlik, sonsuzluk ve sıfır noktası yine anlaşılmaz kalır. Tanrı bilinmezliğini korur. İnsan kendini yarattığı biçimlerle ifade eder. Sanatsal her ifade biçimi insanın iç yaşantısının bir yansımasıdır. Sanatın dış görünüşü, aslında içinin ifadesidir.

---

* August Macke (1887-1914); Alman ressam, Mavi Süvari grubunun kurucuları arasında yer almıştır. Düsseldorf Akademisi'nde ve Berlin'de Lovis Corinth'in atölyesinde eğitim gören Macke, İzlenimcilik, Dışavurumculuk ve Orfik Kübizm gibi akımlardan etkilenmiş, ancak soyutlamaya değil figürasyona yönelen resimlerinde renk öğesine öncelik vermiştir. Macke, gönüllü olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı'nın ilk haftalarında yaşamını yitirmiştir.

Her özgün sanat biçimi, insanın doğadaki varlıkların biçimine, sanatsal biçimlere yönelik yaşantısının bir uzantısıdır. Bir çiçeğin kokusu, bir köpeğin havaya zıplayışı, bir dansçı, bir mücevherin şıkırtısı, bir tapınak, bir resim, bir üslup, bir ulusun tarihi, bir çağ gibi.

Çiçek gün doğumunda açar. Avını gören panter çömelir, avını izledikçe güçle kabarır. Gücünün gerilimi öylesine büyür ki, zıplayışının uzunluğuna yansır. Sanatın biçimi ve üslubu, işte böyle bir gerilimin sonucudur.

Bizim bu karmaşık ve kafası karışık çağımızda, bizi tıpkı Afrikalıyı ateş dansının ya da Hintliyi Hint fakirinin gizemli davul gümgümlerinin heyecanlandırdığı gibi heyecanlandıran biçimler vardır. Akademisyen, askere gittiğinde çiftçinin oğluyla yan yana yürür. Sinemada profesör, hizmetçi kızın yanına oturur. Vodvil gösterisinin kelebek renkli dansçısı, inançlıyı da inançsızı da aynı derece etkileyen Gotik katedral orgu gibi heyecanlandırır sevgilileri.

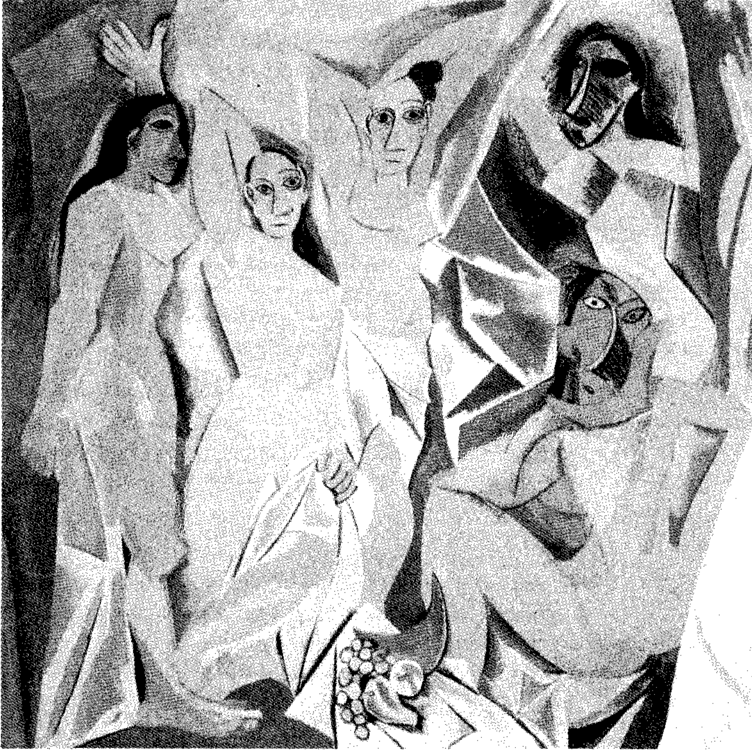
Biçimler, etkili yaşamların güçlü ifadeleridir. İfadedeki çeşitlilikler, malzemeden, sözden, renkten, sesten, taştan, ahşaptan ya da metalden kaynaklanır. İnsanın her biçimi anlaması gerekmez. İnsanın her dili konuşması gerekmez.

Sanat uzmanlarının ve sanatçıların bugüne kadarki küçümseyici bakışları, primitif kültürlerin tüm sanatsal biçimlerini etnoloji ya da uygulamalı sanatlar alanına itmiştir.

Bizim resim diye duvara astığımız şey, Afrika'da bir kulübenin yontulmuş ve boyanmış sütununa çok benzer bir şeydir. Afrikalı, kendi idolünü anlaşılmaz bir fıkrin anlaşılır biçimi, soyut bir kavramın kişileşmiş hali olarak görür. Bizim içinse resim, ölmüş bir insanın, hayvanın, bitkinin, doğanın tüm gizeminin, ritmik olanın karanlık ve çapraşık biçimde kavramsallaştırılmasıdır.

Biçimler her yerde Avrupa estetiği karşısında yüce bir dil konuşmaktadır. Çocukların oyunlarında bile, bir kokoşun şapkasında, güneşli bir günün neşesinde, görünmez biçimler sessizce varlık kazanırlar.

Bütün yazıların, resimlerin, tapınakların, katedrallerin, maskelerin, müzikal bestelerin, tiyatro gösterilerinin ve dansların arkasında, insanların ve ulusların sevinçleri ve üzüntüleri yatmaktadır. Biçim boş ve temelsizse, o zaman sanat da yok demektir.



Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 1907, tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Kübizme giden yola açan resimlerden "Avignonlu Kızlar", modern sanat tarihinin başyapıtları arasındadır. 1907'de tamamlandığında Picasso'nun yakın çevresinde dahi şaşkınlıkla karşılanan resim, ilk kez 1916'da sergilenmiş, 1924'te koleksiyoncu Jacques Doucet tarafından satın alınmış, 1930'da New York Modern Sanatlar Müzesi'nin koleksiyonuna girmiştir.

Yeni Bir Dil: Kübizm

(1907...1918...)

FRANSA PABLO PICASSO, GEORGES BRAQUE, JUAN GRIS, ALEXANDER ARCHIPENKO, ALBERT GLEIZES, JACQUES LIPCHITZ, JEAN METZINGER, FERNAND LÉGER, HENRI LE FAUCCONIER...

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılmaya başlanmış, 1909'dan itibaren Bağımsızlar Salonu'nda, sonraki yıllarda da Sonbahar Salonu'nda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Léger (1881-1955) gibi sanatçıların bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Akımın gerçek isim babası, bir rivayete göre Henri Matisse'tir: 1908'de Sonbahar Salonu'nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque'ın "L'Estaque" resimlerini şematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu, Vauxcelles'in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır. Kübizmin isim babası değil ama gerçek taraftarı ise, akımın bir anlamda sözcülüğünü de yapmış olan ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'dir (1880-1918). 1911 yılının Sonbahar Salonu'yla ilgili yazısına, "Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir" diye başlayan Apollinaire, "İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici"ye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre Kübizm, Fransa'da döneminin en 'yüce' sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır.

Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda

20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsilî gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.

Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiş; resimde yeni bir zaman-mekân ilişkisini görünür kılan akımın ortaya çıkışının, Einstein'ın 1905 tarihli "Görecelik Kuramı"yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenler de olmuştur. Picasso ise, Kübizmin resmin dışında bir ilgi alanı olmadığını belirtmiştir: "Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır."

Kübizmin temellerinin, 1907 yılında Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmiyle atıldığı söylenebilir. Picasso'yla birlikte Kübizmin temellerini atan Braque'ı bile afallattığı söylenen bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışılagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır. Resmin 20. yüzyılın ve genel olarak modern sanat tarihinin çoğu zaman 'açılış sayfası' olarak gündeme gelmesi de bundandır. "Avignonlu Kızlar", Kübizme giden yolu açmakla birlikte, tam anlamıyla Kübist değildir; sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir. Bazı sanat tarihçilerinin Picasso'nun "Afro-Kübist" dönemi olarak adlandırdıkları 1906-1908 sürecindeki ön Kübist döneme atfettikleri "Avignonlu Kızlar"ın Kübizm açısından önemi, o güne kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasındadır.

Yakın dönemde gündeme gelen ilginç bir konu, bu resmi yaptığı sırada Picasso'nun yararlanmış olabileceği kaynaklardır. 20. yüzyıl başında pek çok sanatçı gibi Batılı olmayan kültürlerin etnografik nesnelerine ilgi duyan Picasso'nun bu konudaki merakını, o yıllarda çekilmiş atölye fotoğraflarından da gözlemlemek mümkündür. "Avignonlu Kızlar"ın Afrika masklarını ve İberya heykelciklerini andıran deforme olmuş vücutlarında,

primitif sanatın soyut ve ham enerjisinin etkileri vardır. Picasso, kendi kültürel ortamında ritüel nesneleri olarak bir işleve sahip olan ve simgesel anlamlar taşıyan etnografik nesnelerin üretim sürecine ilgi duymuş, bu nesnelerin özünde simgesel ve kavramsal birer imge oluşu ilgisini çekmiştir. Temsilî olmasına karşın betimlemeci olmayan, geometrik ve stilize bir sadeliğe ulaşan bu tür nesnelerde kendi aradığı çıkış yolunu bulan Picasso, zaman zaman bu tür nesneleri betimlemeye kalkışsa da özünde 'primitif' sanatçıya özgü olduğu varsayımına dayanan saf ve dürtüsel bir üretim sürecine öykünmüştür.

"Avignonlu Kızlar"ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta "Avignonlu Kızlar"a atfedilen önemi açıklar. Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde –yani resim yüzeyinin kendisinde– algıladığı nesneleri ve figürleri üç-boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.

1907-1909 arası süreçte Picasso'yla tanışan, "Avignonlu Kızlar"ı gören ve hemen ertesi yıl "Büyük Çıplak" adlı resmini yapan Braque da tıpkı Picasso gibi etnografik nesnelere merak duymuş, bu nesnelerin biçimsel sadeliğinden etkilenmiştir. Ancak Picasso'nun da Braque'ın da bu dönemde etkilendikleri belki de en önemli kaynak, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ı yaptığı yılın Sonbahar Salonu'nda açılan Cézanne'ı anma sergisidir. "Babamız gibiydi..." dediği Cézanne'ı, sözde değil özde sahiplenen Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeyle değil, renk tonalitesiyle elde eden sanatçının ortaya attığı yeni görsel önermeleri yeni çağa, 20. yüzyıla taşımıştır. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ının, Cézanne'ın geç dönem resimleri arasında yer alan "Yıkananlar" dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilir. Cézanne'ın doğadaki nesneleri, geometrik bir öz halinde, 'koniler, küreler ve silindirler' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı derinden etkilemiş, Kübizmin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Yüzyıl başında Kübist re-

simleri fazla geometrik bulan izleyiciyi, "yazar için dilbilgisi neyse, ressam için de geometri odur" diyerek yönlendirmeye çalışan Apollinaire, geometrinin espasla ilgili bir bilim olarak resmin her zaman en temel kuralı olduğunu öne sürerek Kübistleri savunmuştur.

1908-1912 yıllarına rastlayan ve "Analitik Kübizm" olarak adlandırılan dönemde Cézanne'ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque, nesneleri adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir görsel tavır sergilemişlerdir. Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnenin farklı açılarının adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesneleri seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda bir 'espas'la karşılaşmak olanaksızlaşmıştır. Bu dönem Kübist resimlerin yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmasının nedeni, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır. Picasso'yla Braque'ın resimlerini birbirinden ayırmanın oldukça güç olduğu bu dönem resimlerin konuları, çoğunlukla natürmort ve portre gibi geleneksel türlerle sınırlıdır. Birbirine son derece yakın iki ressamın ortak işbirliğiyle gelişen Kübizmin bu ilk yıllarında gözlenen deneysel arayış, kişisel üslup geliştirmekten ya da bir konu çeşitliliğine heveslenmekten çok daha büyük önem taşımıştır.

Önce Braque, ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, "Sentetik Kübizm" olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasına tarihlenen bu sürecin en önemli yeniliği, önce Picasso'nun, ardından Braque'ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir. Picasso, 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kâğıtlar yapıştırmaya başlamış; ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta da taşımış, dolayısıyla asemblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Braque da aynı tarihten itibaren 'papier collé' olarak adlandırılan ve kesik kâğıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır. Kolajın 20. yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelmesi, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir. Picasso da Braque da bu dönem yapıtlarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete kupürleri ve reklam imgeleri kullanmışlar, ilgilerinin salt biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığının ipuçlarını vermişlerdir.

Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültü-

rüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının öğesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olamayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.

Picasso ve Braque'ın yeni arayışlarıyla farklı evreler geçirmekte olan Kübizm, özellikle 1910 yılından itibaren Juan Gris (1887-1927), Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier (1881-1946) gibi sanatçıların katılımıyla düzenlenen Salon sergilerinde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Genellikle Bağımsızlar ya da Sonbahar salonlarında yapıtlarını gösterdikleri için bu ressamlar, "Salon Kübistleri" olarak adlandırılmışlardır. Braque, 1908/09 yıllarında bu tür salon sergilerine katıldıysa da sonradan vazgeçmiş, Picasso'yla birlikte resimlerini yalnızca galerilerde sergilemiştir. Dönemin ünlü galericilerinden Ambroise Vollard (1866-1939) ile Daniel-Henry Kahnweiler'in (1884-1979) galerilerinin yanı sıra Paris dışında Düsseldorf, Köln, Münih, Moskova, Amsterdam, New York gibi çeşitli Batı kentlerinde resimlerini sergileyen bu ikili, özellikle Kahnweiler ile sözleşme temelinde çalışmışlar, ayrıca bazı koleksiyonculara doğrudan satış yapma hakkını ellerinde bulundurmuşlardır. Bu koleksiyoncular arasında, dönemin avangard sanatının baş takipçileri arasında Amerikalı Gertrude Stein (1874-1946) ve kardeşi Leo Stein'ın (1872-1947) önemli bir yeri vardır. Picasso'nun 1911'de New York'ta Alfred Stieglitz'in (1864-1946) ünlü galerisi 291'de resimlerini sergilemesinin, büyük olasılıkla Gertrude Stein'ın kurduğu bağlantılarla gerçekleştiği sanılmaktadır. Picasso ve Braque ayrıca 1913 yılında New York'ta gerçekleştirilen ve Avrupa avangardının ABD'yle ilk yoğun teması olarak nitelendirilen ünlü "Armory Sergisi"nde de yapıtlarını sergilemişlerdir.

"Salon Kübistleri" olarak anılan ve 1910 yılından itibaren çeşitli Salon sergilerinde Kübist tarzda resimlerini gösteren ressamlar dönem dönem Paris dışındaki sergilere katılmışlardır. Bu sanatçılar arasında Jean Metzinger ve Albert Gleizes resimleriyle olduğu kadar ve belki de daha fazla Kübizm konusundaki kuramsal yazılarıyla dikkat çekmişlerdir. Fransız ressamlar Metzinger ve Gleizes'in 1912 tarihli "Kübizm Üzerine" adlı kitabı, konuyla ilgili ilk kuramsal yayındır. Galerici Kahnweiler de 1915 yı-

lında "Kübizmin Yükselişi" başlıklı bir kitap yazmış, ancak yayımlanması 1920 yılını bulmuştur. Salon Kübistleri arasında Fernand Léger kendine özgü 'tübist' resimleriyle, Robert Delaunay 'Orfik Kübizm' olarak adlandırılan yaklaşımıyla, Juan Gris ise Kübizme renk getirmesiyle gündeme gelmiştir. Tüm bu yaklaşımlar, anlaşılabileceği gibi, Kübizm üzerine çeşitlemelerdir. Picasso gibi Paris'te yaşayan bir İspanyol olan Juan Gris, Picasso ve Braque'tan sonraki en önemli Kübist ressam olarak tanınmış, Picasso ve Braque gibi o da Kahnweiler ile çalışmış ve Gertrude Stein'ın koleksiyonuna girmiştir. 'Sentetik Kübist' natürmortlarıyla tanınan Gris, renkçi yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Döneminin önde gelen Kübistleri arasında sayılan Fernand Léger 1909 yılından itibaren Kübist bir tarz benimsemiş, ancak resimlerinde figür ve nesneleri Picasso ve Braque gibi keskin biçimde parçalamak yerine, kendine özgü tüp görünümlü bir biçimsel figür dili geliştirmiş, Picasso ve Braque'tan farklı olarak 'fütürist' görünümlü mekanik imgeler üretmiş, hatta figürleri metalik robotlara benzetilmiştir. Robert Delaunay'nin "Orfik Kübizm" ya da "Orfizm" olarak adlandırılan yaklaşımı ise, ünlü sanatçının rengin soyut değerleriyle ilgili araştırmalarının bir sonucu olarak gelişmiştir. Renk ve hareket arasındaki ilişkiyi irdeleyen Delaunay'nin resimlerinde canlı renklerle şekillendirilmiş biçimler kübik değil, kıvrımlı ve yuvarlaktır. Apollinaire, Delaunay'nin yaklaşımına müziği andıran soyut değerlerinden dolayı müziğiyle en vahşi hayvanları bile sakinleştiren mitolojik kahraman Orpheus'tan yola çıkarak 'Orfizm' adını vermiştir.

Kübizm, özünde resimsel bir akım olmasına karşın heykel sanatçıları arasında da taraftar bulmuştur. Sanat eğitimi görmek için geldiği Paris'te Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitimi fazlasıyla akademik bulup terk eden, bunun yerine Louvre'daki antik heykellerle kendini eğiten Rus asıllı Amerikalı heykeltıraş Alexander Archipenko'nun (1887-1964), özellikle Mısır sanatına duyduğu ilgi onu Kübizme yaklaştıran başlıca etkenler arasındadır. 1912 yılından itibaren heykellerinde atık malzemeler kullanmaya başlayan Archipenko'nun özellikle erken dönem yapıtlarında Picasso'nun gündelik malzemelerle gerçekleştirdiği asemblajvari heykellerinin etkisi sezilebilir. Yine bir diğer Kübist heykeltıraş da Kübist üslubu heykele uyarlayan ilk Fransız sanatçılardan biri olan Henri Laurens'dır (1885-1954). Laurens, ahşap ve metal kullandığı son derece renkli heykelleriyle üç boyutlu bir Kübizm benimsemiş, heykelsi Kübist resimlere, resimsel Kübist heykellerle karşılık vermiştir.

Kübizm, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yoğun enerjisini yitirmiştir. Birçok sanatçı askere çağrılmış, aralarında Braque'ın da bu-

lunduğu bazı sanatçılar ciddi yaralar almış, sanatçılarda savaş öncesi döneminin heyecanı kalmamıştır. Ancak Kübizmin deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi, her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, Kübizmin temelleri üzerinde gelişerek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur.

Jean Metzinger*
Resim Üzerine Notlar (1910)

Günümüzün modern resim ve heykelleri arasında Yunan ritmine gizli gizli boyun eğmeyen var mıdır?

Primitiflerden Cézanne'a kadar hiçbir şey, Helenizm çeşitlemeleri olmaktan öteye geçememiş, kesin bir kopuş gerçekleştirememiştir. Bugün Eleusis'teki rölyeflerin önünde durduğumda, dünün âsilerinin mekanik bir biçimde secde ettiklerini görür gibi olurum. Gotiklerin, Romantiklerin, İzlenimcilerin eski ölçülerin ritminden kopma çabası övgüye değer de olsa eski değerler baskın çıkmıştır. Yine de boşa değildir onların çabası da – yeni ve farklı bir ritmin mümkün olabileceği duygusunu uyandırmışlardır.

Yunanlılar insana biçim verdiler; şimdi biz başkaları için o biçimi yeniden yaratmalıyız.

Onaylanmış özgürlüklerle sınırlı olan bir 'hareket' peşinde değil (yorumlama, sırasını değiştirme, vb.) temel bir bağımsızlık mücadelesi içinde olmalıyız.

Daha şimdiden ne yaptığının bilincinde olan cesur kişiler var – işte Picasso, Braque, Delaunay, Le Faucconnier gibi ressamlar. Bunlar tepeden tırnağa ressamdırlar; 'neo-primitifler' gibi belli kavramları resimlemekle ilgilenmedikleri gibi, herhangi bir sistemin –klasik sanatın bile– değişmeden kalamayacağını bilecek kadar da aydındırlar. Kendi en yeni yaratılarının, yüzlerce yıllık arzuların zaferi olduğunun farkındadırlar. Onlar, gelip geçici olanın kovalamacasıyla sonsuzluk düşkünlüğü arasındaki dengeyi kavramışlardır. (...)

Betimlenecek bir şey varsa resmini yapmanın anlamı yoktur.

Bu düşünceyle güçlenen Picasso, bize resmin hakikatini gösterir. Onda her türlü süs, öyküsel ve simgesel olanı dışlayarak salt resimsel bir öze ulaşır. Geçmişten bugüne gördüğüm resimlerin hiçbirinde, en iyilerinde bile, böylesi apaçık resim olabilen bir resim görmüşlüğüm yoktur.

Picasso nesneyi dışlamaz, zekâsıyla ve duygusuyla aydınlatır. Görsel algıyla dokunsal algıyı birleştirir. Bakar, anlar ve çözümler: salt bir düzenleme

* Jean Metzinger (1883-1956); Fransız ressam, Kübizm akımının önemli figürlerindendir. 1912 yılında Albert Gleizes ile birlikte Kübizm akımı üzerine yayımlanan ilk kitap olan "Kübizm Üzerine"yi kaleme alan Metzinger, kübist tarzda manzaraları ve natürmortlarıyla tanınmıştır.

ya da şema olmayan resimleri, bir fikrin anlamlı ve canlı bir karşılığı olarak bütüncül imgeyi algılayabilmemizi sağlar. Tez, antitez, sentez şeklindeki eski formül, onda tez ve antitezin dinamik bir dönüşümünü ortaya koyar: Picasso kendisinin gerçekçi olduğunu söyler. Işıkla canlanan nesneler gösteren Cézanne'a karşılık Picasso, nesneleri zihnimizde canlandırdığımız gibi önümüze getirir. Dinamik ve serbest olan bu perspektif anlayışı, matematikçi Maurice Princet'in başlı başına kocaman bir geometri kuramı çıkardığı bir anlayışı görselleştirir.

İnce gölgeler, zorlu düzenlemeler içinde birbirini nötrleştirir. Picasso, sözde renkçilerin genelde kaba olan tekniklerinden hoşlanmaz ve yedi rengi yine başlangıçta var olan beyazın birliğine taşır.

Sırtta yük olan dogmatik mirasın terki; alışkanlıkların uç noktalarının yeniden ve yeniden yer değiştirmesi; belitlerin lirik bir reddi; birbirini tekrar eden ve üst üste binen öğelerin tekrar ve tekrar akıllıca buluşturulması; Georges Braque, bu tür özgürlüklere olanak tanıyan büyük doğa yasalarını çok iyi bilir.

Resmettiği ister bir meyve ister bir yüz olsun, imge bir bütün olarak zamanı adeta görünür kılar; resim espasın ölü bir kesiti olmaktan çıkar. Tekrar eden kütlelerden fizyolojik olarak yeni bir hacim çıkar. Ve bu mucizevi dinamik süreç, sıcak ve soğuk tonların kaçınılmaz ilişkisine yaslanan bir renk düzeni içinde akışkan bir kontrpuan yaratır.

Yeni plastik işaretleri neşeyle bir araya getiren Braque, tek bir beğeni hatası bile yapmaz. 'Yeni' sözcüğü bizi yanıltmasın; yürekli keşiflerine gölge düşürmeden, onu bir Chardin'le ya da Lancret'yle kıyaslayabilir, sanatının cesur zarafetini, ırkımızın dehasına bağlayabiliriz...

Georges Braque*

Sanat Üzerine Düşünceler (1917)

1. Sanatta ilerleme, ilerlemekten değil sınırları bilmekle ilgilidir.
2. Sınırlar üslubu belirler, yeni biçimlerin ortaya çıkmasına ön ayak olur, yaratıcılık dürtüsünü besler.

* Georges Braque (1882-1963); Fransız ressam, Picasso'yla birlikte Kübizmin iki öncü figüründen biridir. Çeşitli okullarda sanat eğitimi gören Braque'ın, Fovist tarzdaki ilk dönem resimlerinin ardından 1907 yılında Paris'te gerçekleştirilen Cézanne'ı anma sergisinden sonra Picasso'yla tanışıp "Avignonlu Kızlar"ı da görünce yeni resimsel arayışlara yönelmiş, biçimleri parçalayarak gerçekleştirdiği manzara resimlerindeki küçük kübik alanlar, Kübizm akımının adının konmasında etkili olmuştur. 1907'den itibaren, ama özellikle 1910-12 yılları arasında analitik kübizmin ortaya çıkışında çok yakın arkadaşlık içinde bulunan Braque-Picasso ikilisinin bu dönemde gerçekleştirdikleri resimleri birbirinden ayırt etmek son derece güçtür. Birinci Dünya Savaşı sırasında ciddi biçimde yaralanan Braque, savaş öncesi resimlerinin keskin hatlarını ve sınırlı renk paletini terk ederek daha yumuşak bir üslupla, renk öğesini dışlamayan natürmort, enteriyör ve manzara resimleri yapmıştır. Fransız resminin en saygın figürlerinden biri olan Braque, 1948 yılı Venedik Bienali'nin resim ödülünü almıştır.



Georges Braque, "L'Estaque'da Evler", 1908, tuval üzerine yağlıboya, Sanat Müzesi, Bern.

3. Primitif resme cazibesini ve etkisini kazandıran sınırlarıdır. Sınırları gereksiz yere aşmak, sanatsal yozlaşmaya neden olur.

4. Yeni konular yeni araçlar gerektirir.

5. Konu, resmi yapılan nesne değil, kullanılan aracın lirizmidir.

6. Ressam biçim ve renkle düşünür.

7. Amaç, bir öyküyü yeniden oluşturmak değil, resimsel bir veri oluşturabilmektir.

8. Resim bir temsil biçimidir.

9. İnsan yaratmak istediği şeyi taklit etmemelidir.

10. Görüntü taklit edilmez; görüntü sonuçtur.

11. Bir resmin saf bir taklit olabilmesi için görüntüleri soyutlaması gerekir.

12. Doğadan çalışmak doğaçlamaktır. Başka sanatları ya da gerçekliği yorumlamaya yarayan, yaratı yerine yalnızca bir üslup üretmeye yarayan çok amaçlı formüllere dikkat etmek gerekir.

13. Etkisini saf halinden alan sanatlar hiçbir zaman çok amaçlı formüllerle üretilmemiştir. Yunan heykeli ve sonradan yozlaşmış biçimi, bunu bize öğreten örnekler arasındadır.

14. Aklın şekillendirdiğini, duyular bozar. Aklı mükemmelleştirmek için çalışmak gerekir. Aklın kavradığının dışında bir kesinlik yoktur.

15. Daire çizmek isteyen ressam yalnızca bir yüzük çizer. Çizdiğinin görüntüsü onu tatmin edebilir ama şüphe de duyar. Pergel kullanırsa emin olur. Benim çizimlerimdeki yapıştırma kâğıtlar (papier collés) işte öyle bir kesinlik duygusu vermektedir.

16. Trompe l'œil, etkisini öğelerin basitliğinden alan, anlatımdaki bir kazaya dayanır.

17. Resimlerimde kullandığım yapıştırma kâğıtlar, ahşap taklitleri –ve benzeri başka öğeler–bu öğelerin anlaşılırlığından dolayı başarılı olmuş, onların tromp l'œil gibi algılanmasına yol açmıştır, oysa durum tam tersidir. Bu basit öğeler aklın ürünü olarak espasta yeni bir biçimin meşru kılınmasına yardımcı olur.

18. Soyluluk, dışavurulmayan duyguların sonucudur.

19. Duygular heyecanlı titreşimlerle dışavurulmamalıdır. Bunlar, eklenen, taklit edilen şeyler değildir. Yapıt, ekilen duyguya göre çiçek verir.

20. Duyguyu ıslah eden kuralı severim.

Dora Vallier'ye Açıklamalar (1954)

Bir dönem Picasso'yla yakın arkadaştım. Kişilik olarak çok farklı insanlardık, ama aynı düşünceleri paylaşıyorduk. Sonradan farklılıklar –örneğin onun İspanyol oluşu, benim Fransız oluşum– iyice su yüzüne çıktı, herkesin bildiği gibi bu gerçekten büyük bir fark anlamına gelir ama o yıllarda bunlar hiç önemli değildi... Montmartre'da yaşıyorduk, her gün buluşuyor, sohbet ediyorduk... Picasso'yla benim o yıllardaki konuşmalarımız, kimselerin anlamayacağı, kimsenin birbirine o kadar kolay kolay açıklamayacağı, anlaşılmaz gibi görünen ama bize mutluluk veren konuşmalardı... ve bunlar bizimle birlikte son bulacaktı.

Birlikte aynı ipe tutunmuş dağcılar gibiydik... İkimiz de çok çalışıyorduk... Müzeler artık ilgimizi çekmez olmuştu. Sergilere giderdik ama insanların sandığı kadar çok değil. Esas olarak kendi içimize kapalıydık.

Geleneksel perspektif beni tatmin etmiyordu. Sonuçta mekanik bir süreç olan bu perspektif biçimi, her şeyi bütün olarak göstermeye yetmiyordu. Bir açıdan başlıyor, o tek bir açıdan asla kurtulamıyordu. Bu durum, insanın sanki hayatı boyunca bir görüntüyü profilden çizmesi gibi bir şeydi ve bu, sanki insanın tek bir gözü varmış gibi bir yanılgı yaratıyordu... Böyle düşünmeye başlayınca her şey değişti, hem de nasıl değişti!.. Benim özellikle ilgimi çeken –ki Kübizmin ana gelişme hattını oluşturan da budur– bu yeterince bilmediğim yeni mekâna somut bir ifade kazandırabilmekti. Dolayısıyla yalnızca manzara ve natürmort yapmaya başladım, çünkü doğada dokunsal, adeta

elle şekillendirilebilir bir mekân vardır sanki. Hatta yazdım da bu türden deneyimlerimi: 'Bir natürmort dokunamayacağımız kadar uzaklaştığında, artık bir natürmort değildir"... Bu, benim bir şeylere yalnızca bakmakla tatmin olmamamın, dokunarak da hissetmek istememle ilgili arzumun ifadesiydi. Beni güçlü bir biçimde kendine çeken de işte bu mekân arayışıydı ki zaten bu arayışlar en erken Kübist resimlerimin konusuydu. Renk o kadar önemli değildi. Renkle ilgili ilgimizi çeken tek şey, ışıktı. Işık ve mekân birbiriyle bağlantılıdır, öyle değil mi? Dolayısıyla biz ikisini birlikte ele almıştık... İnsanlar da bize soyut ressam dediler!

Biliyor musunuz, Picasso'yla o kadar yakın arkadaşken birbirimizin resimlerini ayırt etmekte güçlük çekerdik. Sonradan keşiflerimiz derinleştikçe farklılıklar ortaya çıkmaya başladı. Keşif, insanın elinden alınamayacak tek şeydir. O keşifler olmadan önce, Picasso'yla aramızdaki bağı besleyen ortak bir amaçlılık vardı hâlâ. Aslında mesele biraz da yaşla ilgiliydi. Yirmi yaşında insanın önce zekâsı gelişmeye başlar. Sonra öteki faktörler işin içine girer. İşte o yüzden o yıllarda o fikir benim için büyük anlam taşıyordu. Ressamın kişiliğinin meselenin dışında tutulması gerektiğini, dolayısıyla resimlerin anonim olması gerektiğini düşünüyordum. Resimlerin imzalanmaması gerektiğine karar vermiştim, bir süre için Picasso da aynı şeyi yaptı. Başka biri benim yaptığımın aynısını yapabilmeye başladıktan sonra benim resimlerimle onların resimleri arasında bir fark kalmadığına inanıyordum, o yüzden imzalamıyordum. Sonra bunun böyle olmadığını fark edince resimlerimi yeniden imzalamaya başladım. Zaten Picasso da imzalamaya başlamıştı. İnsanın kendi kişiliğini belli edecek bazı üslupsal izler bırakmadan kendini ifade edemeyeceğini fark ettim. Yine de insanın o yöne çok fazla kaymaması gerektiğini düşünürüm...

Kübizme yeni bir düzen dediysem, bu devrimci ya da tepkisel fikirler ortaya koymak için değildir... İnsan ne kadar devrimci olursa olsun kendi çağından kurtulamaz. Bana göre benim resmim hiçbir zaman devrimci olmamıştır. Başka bir resme yönelmemiştir. Benim doğru yaptığımı, başkasının yanlış yaptığını kanıtlamak gibi bir derdim hiçbir zaman olmamıştır... Eğer bir tepki varsa, ki hayat bunu insana dayatır, o da küçük bir tepkidir. O zaman da bir şeyi kendi çevresinden soyutlayarak tarihsel bir şekilde değerlendirmek çok güçtür: önemli olan insanın yaptığıyla arasındaki ilişkidir. İyi olan ve bizim için anlam ifade eden budur.

Picasso'yla hiç tanışmamış olsaydım, Kübizm Kübizm olur muydu? Sanmıyorum. Picasso'yla tanışmamız hayatımızın bir koşuluydu. Şiir bile yazmışımdır 'koşullu' olduğuna dair, hayat daha da öyledir.

Juan Gris*

Anket Yanıtları (1921)

Estetik sistemi: 'Ruhani öğelerle, hayal gücüyle çalışırım. Soyut olan şeylere somut biçim vermek isterim. Genel olandan özel olana, başka bir deyişle soyutlamadan yola çıkarak gerçek verilere ulaşırım. Benim sanatım bir sentez sanatıdır, Raynal'in dediği gibi, tümdengelimli bir yöntem kullanırım.'

'Ben yeni bir tanımlama getirmek istiyorum. Genelden yola çıkarak özele varmak istiyorum.'

'Resmin mimari tarafı matematikseldir ve onun soyut yanıdır; ben işte onu insani kılmak istiyorum. Cézanne şişeden yola çıkarak silindir yaratmıştı; bense silindirden yola çıkarak özel bir öğe yaratmak istiyorum; silindirden yola çıkarak yaptığım şişe, kendine özgü bir şişe olsun istiyorum. Cézanne mimari bir temele varmak istiyordu, bense mimari bir temelden ayrılmaya çalışıyorum. Bu amaçla soyutlamalarla (renklerle) kompozisyon kuruyor ve renklerin ne zaman nesne haline geldiklerini belirliyorum; örneğin, siyahlı beyazlı bir kompozisyon yapıp, beyazın ne zaman kâğıt olduğuna, siyahın ne zaman gölge olduğuna karar veriyorum; beyazı öyle kullanıyorum ki görüntüde kâğıt haline geliyor, siyah da gölgeye dönüşüyor. Bu tür resimle öteki resim arasındaki fark, şiirin nesirle arasındaki farka benziyor.'

Yöntemi: 'Bütün idealist ve natüralist sanat birikimiyle arama bir mesafe koysam da yöntem olarak Louvre'dan kaçamam. Benim yöntemim, ustaların kullandığı, geçmişi olan bir yöntemdir; bunlar değişmez araçlardır ve sabittir.'

Pablo Picasso**

Picasso Konuşuyor (1923)

Modern resimle ilgili olarak *araştırma* sözcüğüne neden o kadar önem verilir anlamam. Bana göre, resimde arayış hiçbir anlama gelmez. Mesele, bulmaktır. Kısmetini değiştirecek cüzdanı bulmak için başını öne eğmiş yürüyen bir adamla kim ilgilenir? Bir kişi bulduğunu bulmayı amaçlamamış da olsa, bulduğu şey nedeniyle hayranlığımızı olmasa bile en azından merakımızı cezbeder.

İşlediğim söylenen günahlar arasında hiçbiri, yapıtlarımda temel bir amaç olarak araştırma ruhu taşıdığım düşüncesinden daha yanlış değildir. Resim yaparken benim amacım, aradığımı değil, bulduğumu göstermektir. Sanatta ni-

---

* Juan Gris (1887-1927); İspanyol ressam, Kübizmin önemli figürlerindendir. Matematik, fizik ve mühendislik eğitimi gören Gris, bir yandan da resim dersleri almış, 1906 yılında taşındığı Paris'te bütün zamanını resim yapmaya adamıştır. Kübizmin, Picasso ve Braque dışındaki en önemli temsilicisi sayılan Gris, renk öğesini dışlamayan bir kübist anlayış benimsemiştir.

** Pablo Picasso (1881-1973); İspanyol ressam, Braque'le birlikte Kübizmin iki öncü figüründen biridir. 20. yüzyılın en yaratıcı sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Picasso, Barselona Güzel Sanatlar Okulu'nda ve Madrid Sanat Akademisi'nde eğitim görmüştür. Picasso'nun Bar-

yet etmek yetmez. İspanyolcada bir deyim vardır: aşk somut verilerle kanıtlanır, bahanelerle değil. İnsanın neye niyet ettiği değil, neyi yaptığı önemlidir.

Sanatın hakikat olmadığını hepimiz bilmekteyiz. Sanat, hakikati, en azından önümüze hakikat diye konan şeyi fark etmemizi sağlayan bir yalandır. Sanatçı, kendi yalanlarının hakikatine başkalarını nasıl inandıracağını bilmek durumundadır. Eğer yapıtında yalanlara inandırabilmenin yolunu tekrar tekrar aramakta olduğundan başka bir şey gösteremezse, hiçbir şey elde edemeyecektir.

Arayış/araştırma düşüncesi resmin çoğu zaman yoldan çıkmasına, sanatçının zihinsel çaba içinde kendini kaybetmesine yol açmıştır. Modern sanatın temel hatası belki de budur. Bu arayış ruhu, modern sanatın tüm pozitif ve nihai öğelerini anlamayanları zehirleyerek görünmez ve dolayısıyla resmedilemez olanı resmetme çabasına itmiştir.

Natüralizmden, modern sanatın zıddıymış gibi söz edilmektedir. Bense sormak isterim, natürel bir sanat yapıtı gören olmuş mudur? Doğa ve sanat iki farklı şeydir. Sanat yoluyla biz doğanın ne olmadığını kavramsallaştırır ve ifade ederiz.

Velázquez bize, kendi çağının insanlarının nasıl düşündüğünü göstermiştir. Hiç kuşkusuz o insanlar Velázquez'in onları resmettiğinden daha farklıdır, ama biz bugün Velázquez'in resmettiğinden farklı bir IV. Felipe'yi gözümüzde canlandıramayız. Rubens de aynı kralın portresini yapmıştır ama Rubens'in portresinde adam sanki başka bir adamdır. Velázquez'in resmettiği portreye inanmamız, bizi gücüyle ikna edebilmesindendir.

Sanatları doğadan belli ki farklı olan primitiflerden tutun David, Ingres ve hatta Bouguereau gibi sanatçılara kadar doğayı olduğu gibi resmetmek gerektiği düşünülmüş, ama sanat her zaman sanat olmuş, doğa olmamıştır. Sanat açısından baktığımızda somut ya da soyut biçimler değil, daha az ya da çok ikna edici olan biçimler vardır. Bu yalanların zihinsel benliklerimiz için ge-

selona ile Paris arasında geçirdiği ve genellikle yoksul kesimlerin hüzünlü resimlerini yaptığı 1900-1904 arası yıllar Mavi Dönem; Paris'e taşınarak yerleştiği ve mavi tonlardan pembelere ve daha umutlu bir ruh haline büründüğü 1904-05 yılları Pembe Dönem; Fovistlerin dışavurumcu renk kullanımından, ayrıca primitif kaynaklardan etkilendiği 1906-1907 dönemi Afro-Kübist ya da Ön-Kübist dönem olarak adlandırılır. Picasso'nun 1907 tarihli "Avignonlu Kızlar" resmi, birçok kaynakta modernizmin başlıca yapıtı olarak nitelendirilir. Bu yıllardan itibaren Cézanne'ın da etkisini duyurduğu resimlerde Braque ile birlikte Kübizmin genel ilkelerini oluşturan Picasso, 1912 yılında resimlerine kolaj öğesini katmış, atık malzemeler kullanarak üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmiş, modern sanatın malzeme ve teknik dağarcığının gelişiminde öncü bir rol oynamıştır. 1920'lerde bir dönem Neo-Klasik bir üslup benimseyen Picasso, hemen ardından Gerçeküstücülüğe ilgi duymuş, ayrıca Kübist döneminin dingin, kontrollü resimlerinin aksine kendine özgü dışavurumcu bir yaklaşıma yönelmiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü Paris'te geçiren Picasso'nun resimlerinin yanı sıra heykelleri, desenleri, seramikleri, taşbaskıları, illüstrasyonları da başlı başına zengin bir birikim oluşturmaktadır. Çağımızın önemli sanatçılarından biri olan Picasso'nun en ünlü yapıtı, İspanya İç Savaşı sırasında General Franco'nun müttefiki olan Almanların bombaladığı Guernica kasabasında ölen masum insanların anısına bir ağıt niteliğinde olan 1937 tarihli "Guernica"dır.

rekli olduğuna şüphe yoktur, biz işte onlar aracılığıyla yaşamı estetik bir açıdan kavramaktayız.

Kübizm, herhangi bir resim ekolünden farklı değildir. Aynı temeller, aynı öğeler herkes için geçerlidir. Kübizmin uzun bir süre anlaşılamamış olması, hatta bugün bile insanların onda herhangi bir şey görememeleri, hiçbir anlama gelmez. Ben İngilizce okuyamıyorsam, İngilizce bir kitap benim için anlamsız bir kitaptır. Ama bu İngiliz dilinin var olmadığını anlamına gelmez ve eğer ben hakkında hiçbir şey bilmediğim bu dili anlamıyorsam, kendimden başka kimseyi suçlamam mümkün müdür?

Sık sık evrim sözcüğünü de duyuyorum. Bana tekrar tekrar resmimin nasıl evrimleştiği soruluyor. Oysa bana göre resimde geçmiş ya da gelecek yoktur. Eğer bir sanat yapıtı her an şimdide değilse, söz konusu edilmeye değmez. Yunanlıların, Mısırlıların ve başka zamanlarda yaşayan büyük ressamların sanatı geçmişin sanatı değildir; hatta belki bugün her zamankinden daha canlıdır. Sanat kendi kendine evrimleşmez, insanların düşünceleri değiştikçe ifade biçimleri değişir. İnsanlar bir sanatçının evriminden söz ettiklerinde, bir kişinin karşılıklı iki ayna arasında durarak kendi imgesini sonsuz kereler tekrar ettiğini, bir aynanın onun geçmişini, diğer aynanın da onun geleceğini ifade ettiğini, gerçek imgesinin ise onun şimdiki anını ifade ettiğini düşünüyorlar. Aslında bunların hepsinin farklı düzlemlerde aynı imge olduğunu düşünemiyorlar.

Çeşitleme, evrim anlamına gelmez. Eğer bir sanatçı ifade biçimini çeşitlendiriyorsa, bu yalnızca düşünce biçimini değiştirdiği anlamına gelir ve değişme, iyi ya da kötü yönde olabilir.

Benim sanatımda kullandığım çeşitli yaklaşımları bir evrim ya da resmin bilinmeyen bir idealine yönelik adımlar şeklinde değerlendirmek yanlıştır. Benim yaptığım bir şey varsa o da şimdiki zamanda ürettiğimin, her zaman şimdiki zaman içinde kalması umududur. Arayış ruhu denen şeyi hiçbir zaman dikkate almadım. İfade edecek bir şey bulduğumda, bunu geçmişi ya da geleceği düşünmeden ifade ettim. Resimde radikal anlamda farklı öğeleri ve farkı yaklaşımları kullandığıma inanmıyorum. Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade biçimlerini gerektirdiyse, onları üstlenmeye hiçbir zaman tereddüt etmedim. Hiçbir zaman denemeler ya da deneyler yapmadım. Ne zaman söyleyecek bir şeyim olduysa, söylenmesi gerektiğini hissettiğim şekilde söyledim. Farklı amaçlar, ister istemez farklı ifade biçimleri gerektirir. Bu evrim ya da gelişim değil, kişinin ifade etmek istediği bir fikrinin olması ve onu ifade edecek araçlara sahip olması anlamına gelir.

Sanatta geçiş dönemi diye bir şey de yoktur. Sanatın kronolojik tarihi içinde bazı dönemlerden daha olumlu, daha bütünlüklü dönemler vardır. Bu, bazı dönemlerde daha iyi sanatçıların var olduğu anlamına gelir. Eğer sanatın tarihi grafik olarak temsil edilebilseydi, tıpkı bir hemşirenin ateş ölçüm çizelgesi gibi belli dönemlerde düşüş ve yükselişleri gösteren dağ siluetleri olur, bu

da sanatta gelişimsel bir çizgi olmadığını, aksine zamanın inişler çıkışlar halinde ilerlediğini gösterirdi. Bireysel bir sanatçının yapıtlarında da aynı durum söz konusudur.

Pek çok kimse, Kübizmin aslında başka sonuçlar doğurmak için gerçekleştirilmiş bir deney, yani bir tür geçiş sanatı olduğunu düşünür. Kübizmi böyle algılayanlar, onu anlamamış olanlardır. Kübizm ne bir tohum ne bir fetüstür, Kübizm esas olarak biçimlerle uğraşan bir sanattır ve bir biçim gerçekleştirildiğinde kendine özgü bir varoluşa sahiptir. Geometrik biçimselliği olan mineral bir madde, geçişsel amaçlar için değil, ne ise o şekilde kalmak için oradadır ve hep kendi biçimine sahiptir. Sanata evrim ve dönüşüm yasaları temelinde baktığımızda, o zaman sanatın tümüyle geçişsel olduğunu itiraf etmemiz gerekir. Oysa sanatta bu tür felsefi mutlakiyetler yoktur. Eğer Kübizm bir geçiş sanatıysa, o zaman ondan çıkacak tek şey yine başka bir tür Kübizm olacaktır.

Kübizm, daha iyi anlaşılabilmesi için, matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve aklınıza gelebilecek her tür şeyle ilişkilendirilmiştir. Bunların hepsi, hadi saçmalık demeyelim ama bir tür edebiyattır, kötü sonuçlar doğurmuştur ve insanların gözlerini kuramlarla kör etmiştir.

Kübizm resmin sınırları ve sınırlamaları içinde kalmış ve bunun ötesine geçmeye asla yeltenmemiştir. Kübizmde desen, tasarım ve renk, bütün diğer ekollerde olduğu gibi aynı yaklaşımla ve ruhla algılanmış ve uygulanmıştır. Resme daha önce görmezlikten gelinen nesneler ve biçimler soktuğumuz için, Kübizmin konuları farklı olabilir. Gözlerimizi ve beynimizi çevremize açık tuttuğumuz söylenebilir.

Biz biçime ve renge, elimizden geldiğince, hak ettikleri önemi ayrı ayrı vermekteyiz; seçtiğimiz konular ise, yeni keşifler yapabilmenin neşesini, beklenmedik olanın hazzını yansıtmaktadır; ele aldığımız konunun kendisi genellikle bir ilgi kaynağıdır. Ama görmek isteyen zaten görebildikten sonra, ne yapmaya çalıştığımızı anlatmanın bir anlamı var mıdır?

Fernand Léger*

Resmin Kökeni ve Temsilî Değeri (1913)

Bugün gelişiminin epey ileri bir safhasında olan bir sanatın hedeflerini ve özelliklerini açıklamaya girişmeden, elimden geldiğince ve olabildiğince, modern resimle ilgili en çok sorulan soruya bir yanıt getirmeye çalışacağım. Bu soru, en basit haliyle, "Neyi temsil ediyor?" sorusudur. Ben bu basit soru-

* Fernand Léger (1881-1955); Fransız ressam, Kübizmin önemli figürlerindendir. Académie Julian'da eğitim gören Léger, İzlenimcilik ve Fovizm etkili ilk dönem resimlerinin ardından Kübizme yönelmiş, ancak Picasso ve Braque'ın Kübist anlayışından farklı olarak adeta 'tüplere' benzeyen figür/nesne soyutlamaları ve renkçi anlayışı nedeniyle kendine özgü üslubuyla dikkat çekmiş, hatta bir dönem 'Tübist' olarak anılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda askerliği sırasında

ya odaklanarak ve konuyu özetleyerek, bu sorunun anlamsızlığını kanıtlamaya çalışacağım.

Resim alanında eğer bir nesnenin taklidinin kendi içinde bir değeri olsaydı, eline kalem alıp herhangi bir resim yapıp da taklit özelliği gösteren her resmin resimsel değere sahip olduğunu kabul etmemiz gerekirdi. Böyle bir örneğin üzerinde durmayı ya da bunu tartışmayı gereksiz gördüğüm için, daha önce söylenmiş olan, ama burada yeniden söyleme gereği duyduğum bir şey söylemek istiyorum: bir sanat yapıtının 'gerçekçi' değerinin, taklit öğesiyle herhangi bir ilgisi yoktur.

Bu gerçek, bir dogma olarak kabul edilmeli ve resmin genel anlayışı içinde baştan kabul edilmelidir.

Burada 'gerçekçi' sözcüğünü özellikle en kendi haliyle kullanıyorum, çünkü bir resimsel yapıtın değeri, ne kadar gerçekçi olduğuyla doğrudan ilişkilidir.

Resimde, gerçekçilik dediğimiz şeyi sağlayan nedir?

Tanımlamalar her zaman tehlikelidir çünkü bütün bir kavramı birkaç sözcük içinde anlatabilmek için özveride bulunmak şarttır ve bu da ya açıklıktan feragat etmek ya da çok basit anlatmak anlamına gelir.

Yine de ben bir tanımlama yapmaya girişeceğim ve bana göre, resimsel gerçekçiliğin şu üç büyük bileşeninin düzenlenmesinden kaynaklandığını söyleyeceğim: Çizgiler, Biçimler ve Renkler.

Bu bileşenlerden herhangi birinden feragat eden herhangi bir yapıt, hangi çağa ait olursa olsun saf bir klasisizme ulaştığını, yani kalıcı bir değere sahip olduğunu iddia edemez. (...)

Tekrar ediyorum: her çağ, büyük bir yetenek gösterisi olmasına karşın, salt döneminin ürünü olarak kalmış çok sayıda yapıtın üretildiğine sahne olmuştur. Bunların modası geçer; yeni kuşakların ilgisini ne kadar çekerse çeksin, saf bir gerçekçiliğe sahip olmak için gereken özellikleri taşımadıkları için sonunda tarihe karışırlar. İzlenimcilerden önceki çoğu ressam için sözünü ettiğim üç olmazsa olmaz koşul, kendi içinde mutlak bir değer taşıyan konunun taklidine bağlıdır. (...)

İzlenimciler, göreceli olduğu düşüncesi üzerinden konunun mutlak bir değer olduğu düşüncesini ilk terk edenlerdir.

Bütün bir modern gelişimi bağlayan ve açıklayan temel bağlantı noktası budur. İzlenimciler, şimdiki zamanın büyük kâşifleridir; aynı zamanda şimdiki zamanın primitifleridir de; şöyle ki taklit etmekten vazgeçmiş olmaları-

insanlardan, sosyal olgulardan ve savaşın acımasız ve mekanik görünümünden etkilenen Léger, savaş sonrası resimlerinde bu etkileri duyurmuş, robotumsu figürleriyle dikkat çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD'de yaşayan ve Yale Üniversitesi'nde eğitimcilik yapan sanatçı, 1945'te Fransa'ya döndükten sonra 20. yüzyıl sanatında birçok modern akımın etkilerini taşıyan kendine özgü üslubunda, sporcu ve müzisyen konulu figürlü kompozisyonlar gerçekleştirmiştir.

na rağmen resmi salt renk açısından ele almışlar, biçimi ve çizgiyi neredeyse tümüyle yok saymışlardır.

Bu anlayıştan kaynaklanan hayran olunacak yapıtlar, yeni bir renk anlayışını da beraberinde getirmiştir. İzlenimcilerin gerçek bir atmosfer yaratmak çabaları, konunun göreceli olduğunu ortaya koymuştur: ağaçlar ve evler, renkli bir dinamizm içinde öylesine iç içe geçmiş ve üst üste binmiştir ki, bu yöntemler onların daha fazla gelişmesini engellemiştir.

Dolayısıyla, İzlenimcilerin yapıtlarında gördüğümüz taklitçi öğe, bir temanın çeşitliliğinden öteye gidememiştir. İzlenimciler için kırmızı bir halı üzerinde yeşil bir elma artık iki nesnenin ilişkisi değil, yeşil ve kırmızı olmak üzere iki tonun ilişkisidir.

Bu gerçek, yaşayan yapıtlarda ortaya konmaya başladığında, şimdiki hareket kaçınılmaz olmuştur. Fransız resminin bu döneminin üzerinde özellikle durmamın nedeni, tam da bu noktada iki büyük resimsel kavramın çakışma anı olmasıdır; bunlar görsel gerçekçilik ile kavramın gerçekliğidir – birincisi, İzlenimcilere kadar gelen tüm geleneksel resmi kapsayarak dönemini tamamlamış ve sonra kavramsallaştırmanın gerçekliği başlamıştır.

Birincisi, dediğim gibi, bir nesne, bir konu ve perspektif kuralları gerektirir ve bugün olumsuz ve gerçekdışı olarak görülmektedir.

İkincisi, bu ağır yükten kurtulmuş olarak, pek çok çağdaş resimde başarıyla uygulanmıştır.

İzlenimciler arasından Cézanne, geleneksel resimde eksik olan şeyin ne olduğunu kavramıştır. Yeni renkle bağlantılı olarak yeni bir biçim ve uygulama gereğini de hissetmiştir. Bütün yaşamını ve bütün çalışmasını buna harcamıştır.

* * *

Modern resim tarihinde Cézanne, Manet'nin kendisinden birkaç yıl önce sahip olduğu yeri işgal edecektir. Her ikisi de geçiş dönemi ressamlarıdır.

Manet, araştırmaları ve kendi anlayışı çerçevesinde kendinden öncekilerin yöntemlerini terk ederek İzlenimciliğe varmış ve hiç kuşkusuz en büyük yaratıcısı olmuştur.

Bu iki ressamın yapıtları incelendikçe, aralarındaki tarihsel benzerlik insanı şaşırtır.

Manet, yeni biçimlere varmak yolculuğunda İspanyollardan, Velázquez'den, Goya'dan, en ışıklı resimlerden etkilenmiştir.

Cézanne ise bir renk bulur ve Manet'den farklı olarak, büyük gerçeği ortaya koymak için gerekli olduğunu düşündüğü ve Manet'nin yıktığı bir yapı ve biçimin peşine düşer.

Resimdeki bütün büyük hareketler, hangi yönde olursa olsun, evrimle değil, devrimle ve tepkiyle başlamıştır.

* * *

Son yıllarda gerçekleştirilen bütün yapıtlar, hacim, çizgi ve renk temelinde ilerleyecek, Fransa'da ve başka ülkelerde sanatsal çevreleri etkileyen bunlar olacaktır.

Bugünden itibaren saf plastik değerlerden yola çıkarak ulaşılacak yoğun bir gerçeklikten başka bir gerçeklik olmayacaktır.

En saf haliyle görünür olan resimsel zıtlıklar (tamamlayıcı renkler, çizgiler ve biçimler) modern resimlerin yapısal temelidir.

* * *

Birçok insan, sanatın tarihindeki bir evrenin sonunu sabırla beklemekte; modern resmin bir evreden, belki de gerekli bir evreden geçmekte olduğunu ama zaman içinde 'herkesin anlayacağı türde resme' varılacağını zannetmektedir.

Bu çok büyük bir yanılgıdır. Böyle bir sanat bütün araçlara sahipken ve bu araçlar onun tam yapıt üretmesine neden olurken, çok çok uzun bir süre hâkim olması beklenebilir.

Ben geçmişin en yüce çağlarınınkine eşdeğer bir bütüncül sanat kavramına yaklaştığımıza eminim... (...)

* * *

(...)

Bugünün yaşantısı, daha önceki çağlara kıyasla o kadar parçalanmış ve o kadar hızlı akmaktadır ki bu çağın sanatı, ifade biçimi olarak dinamik bir divizyonizmi benimsemiştir; duygusal yönünü oluşturan konunun ifadesi ise, eleştirel bir sürece girmiştir.

Benzer bir dönem bulmak adına Gotik tarzın ortaya çıkışının ve çöküşünün yaşandığı on beşinci yüzyıla dönebiliriz. Bütün bu dönem boyunca, yaygın ifadenin en önemli yansıması, mimari olmuştur: katedrallerin temel yapısı Fransız hayal gücünün keşfedip ortaya koyabileceği çeşit çeşit nesnelerle süslenmiştir.

Ama baskı tekniklerinin gelişmesiyle, bu ifade biçimini devrime uğratarak kökten bir değişim söz konusu olmuştur...

Bütün bilimsel keşifleriyle bugün yaşadığımız devrimi Ortaçağ'da Gutenberg'in keşfiyle karşılaştırmaya girişmeden, salt insanlığın ifade biçimleri açısından bakarsak, renkli fotoğraf, film kamerası, popüler romanların çoğalması ve tiyatroların giderek daha popüler hale gelmesi resimsel sanatta görsel, duygusal, temsili ve popüler konuların işlenmesini gereksiz kılmıştır.

Fransız Salonu'nda gösterilen bütün o tarihsel ve dramatik resimlerin beyazperdedeki herhangi bir görüntüyle nasıl yarışabileceğini ciddi ciddi sorabiliriz kendi kendimize. Görsel gerçeklik daha önce hiç bu kadar yoğun bir şekilde mümkün olmamıştır.

Birkaç yıl önce hareketli görüntünün renkten yoksun olduğu söylenebilirdi, ama renkli fotoğraf icat edilmiştir. "Konulu" resimlerin artık bu anlamda da bir üstünlüğü kalmamıştır; varoluşlarının tek nedeni olan popüler tarafları da yok olmuştur, müzelerde, M.J.P. Laurens'ın bir tarih resminin önünde ya da M. Detaille'ın süvari hücumunu gösteren resimlerine dalmış birkaç işçi de artık yoktur: nerede olduklarını sorarsanız, sinemada olduklarını söylemek mümkündür.

Elli yıl önce küçük yerel toprak ağalarının para kazanmasına yardımcı olan küçük esnaf, yani ortalama burjuva da hizmetlerinden vazgeçmiş durumdadır.

Fotoğraf çekmek, portre resmin yapılmasından daha kısa sürmekte, ayrıca daha gerçekçi bir benzerlik yakalayabilmekte, üstelik daha ucuza mal olmaktadır. Portre ressamı yok olmaktadır, yakında gündelik yaşam ve tarih ressamlığı da yok olacaktır – doğal bir ölüm olmayacaktır bu, çağın gereği olarak tarihe karışacaklardır.

İfade biçimleri çoğaldığına göre, plastik sanat, kendini mantıken kendi amacıyla sınırlı tutmalıdır: kavramlaştırmanın gerçekleştirmesiyle. (Bu, Manet'yle doğmuş, İzlenimciler ve Cézanne tarafından geliştirilmiş, günümüzde çağdaş ressamlar arasında yaygınlık kazanmaktadır.)

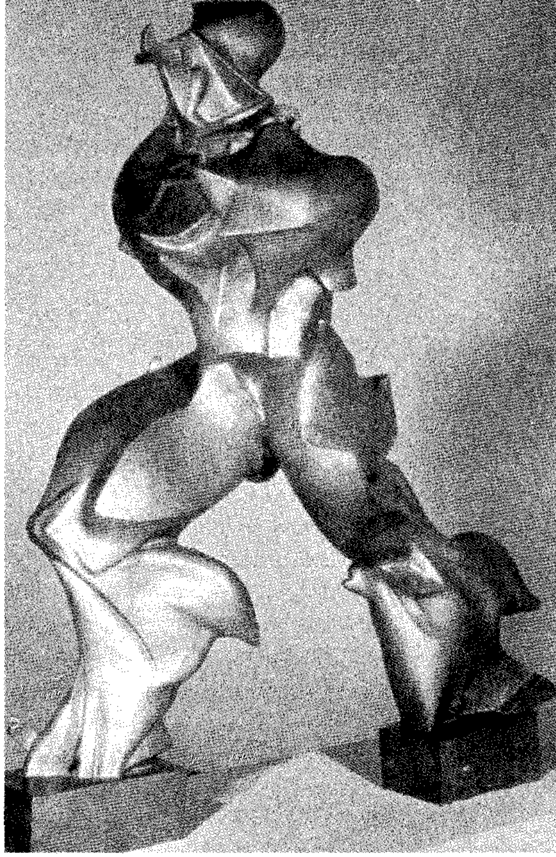
Mimari de, bütün o temsilî fazlalıklardan arındıktan sonra, yıllarca süren o sahte gelenekçiliğin ardından, modern ve işlevsel bir noktaya ulaşmıştır.

Mimari sanatı, kendini kendi amaçlarıyla sınırlamaktadır – çizgilerle geniş kütleler arasındaki ilişkiyle; dekoratif öğe, plastik ve mimari olmaya başlamaktadır

Her sanat, kendini soyutlayarak kendi alanına çekilmekte, kendini kendi alanıyla sınırlamaktadır.

Uzmanlaşma modern bir karakteristik olarak dikkat çekmekte ve insan dehasının belirtilerinden biri olan resimsel sanatın da bu yasaya teslim olması gerekmektedir; mantıklı olan da budur; çünkü her disiplin kendi amacına odaklanarak, kazanımları yoğunlaştırabilecektir.

Resimsel sanat, işte bu yolla gerçekçiliğe kavuşmaktadır. Bu modern kavrayış, birkaç kişiyi etkisi altına alan gelip geçici bir soyutlama değil; yeni bir kuşağın gereksinimlerine ve heveslerine yanıt veren bütüncül bir ifade oluşturmaktadır.



Umberto Boccioni, "Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri", 1913, bronz, 115x90x40 cm, Tate Modern, Londra.

Umberto Boccioni'nin 1912-14 yılları arasında gerçekleştirdiği heykeller, nesneleri ve figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçlamış, Fütürizmin hıza ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılmıştır. Sanatçının soyutlamanın derecelerini giderek arttırdığı dört heykellik bir dizinin son aşaması olan "Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri", hareket yanılsaması yaratmak adına figürle mekânın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış, 'gelecek' duygusunun sanatsal olarak nasıl tahayyül edildiğinde ilişkin önemli bir ipucu oluşturmuştur.

Bir Gelecek Düşü: Fütürizm

(1909...1910...1920)

İTALYA GIACOMO BALLA, UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GINO SEVERINI... **RUSYA [KÜBO-FÜTÜRİZM/ RAYONİZM]** NATALİA GONCHAROVA, MİKHAİL LARİONOV, KAZİMİR MALEVİÇ, LYBUBOV POPOVA, OLGA ROZANOVA... **İNGİLTERE [VORTİSİZM]** DAVID BOMBERG, ALVIN LANGDON COBURN, JACOB EPSTEIN, WYNDHAM LEWIS, C.R.W. NEVINSON, EDWARD WADSWORTH... **FRANSA** HENRI GAUDIER-BRZESKA...

"Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var!.." diye bağıran, bağırdıkça esip gürleyen, etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz eden heyecan dolu genç bir şair, yüzyıl başında Milano, Paris, Londra gibi Avrupa kentlerinde verdiği konferanslarda "Fütürizm" denen bir şeyden söz ediyordu. Fütürizm, 'gelecek'ti. Fütürizm, İtalya'nın geleceğiydi. İtalya, geçmişiyle olan bağlarını bir koparabilse, ileriye doğru büyük bir hamle yapabilecekti...

Öncülüğünü yaptığı bu ilerici harekete önce "elekrik" ya da "dinamizm" gibi isimler düşündüyse de sonunda "Fütürizm"de karar kılan ve böylece kendi adını kendi belirlemiş ilk sanat akımını başlatan bu genç adam, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'dir (1876-1944). Hukuk eğitimi gören ama şiire ve sanata yönelen, yüzyıl başında Milano'da ve Paris'te yaşayan ve Simgeci şiirler yazan Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetelerinden *Le Figaro*'nun baş sayfasında yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"yla 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan Fütürizm'in resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir. Marinetti'nin manifestosu, bir tür çağrıdır. İtalya'yı geçmişin tüm 'kangrenli' hücrelerinden kurtarmaktan söz eden şair, vatanseverlikten ve militarizmden de dem vurarak, genç İtalyan sanatçılarını işbirliğine çağırmaktadır: "Hadi, kalkın ayağa!.."

İtalya'nın 19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın diğer ülkelerindeki gelişmeleri yakalayamamış olmasına duyduğu tepkiden kaynaklanan bir saldırganlık ve sabırsızlık içinde olan Marinetti'nin ateşli söylemlerinden de an-

laşılabileceği gibi, o güne kadarki en radikal akımlardan biri olan Fütürizm'i salt bir sanat hareketi olarak düşünmek mümkün değildir. Modern sanat akımları arasında öncelikle bu yönüyle kendine özgü bir yeri olan Fütürizm, sanatsal zeminini kısa zaman içinde Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) gibi genç İtalyan sanatçılarının katılımıyla bulmuş; bu sanatçıların imzalayacağı Fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur. Akım, manifesto yazımına özellikle önem vererek 'sanatçı manifestosu' geleneğinin oluşmasında etkili olmuş; şairlerin, ressamların, heykeltıraşların yazdığı sanatsal Fütürizm manifestolarının yanı sıra kendini Fütürizme yakın hisseden pek çok kişinin kaleme alacağı çok sayıda Fütürist manifestonun yazılmasının da yolunu açmıştır. Bu manifestolar arasında, Fütürizmin anti-feminist tavrına rağmen yazılmış bir "Fütürist Kadınlar Manifestosu" özellikle dikkat çekicidir. Kadınlara "Erkeklerinizi sıkıcı, duygusal gereksinimlerinizle boğmayın! Erkeklerinizi ve oğullarınızı kendilerini aşmaları için yüreklendirin! Unutmayın, onları sizler yaratıyorsunuz... İnsanlığa borcunuz, kahramanlar yaratmaktır. Hadi, yaratın onları!.." gibi öğütler veren bu manifesto, Fransız yazar ve ressam Valentine Saint-Point'ın (1875-1953) imzasını taşır.

Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Ancak bu 'yeni sanat' hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır, bu o kadar açık değildir. Marinetti'nin akıl hocalığı yaptığı, yeni eğilimleri göstermek amacıyla zaman zaman Paris'e de götürdüğü genç Fütüristler'in yapıtları, çoğu zaman manifestolarda yer alan söylemler kadar yeni ve farklı değildir. İtalyan Fütüristleri, Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci 'divizyonizm'e başvurmuş, ayrıca Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Étienne-Jules Marey (1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı Fütüristlerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutarken, Fransız sanatçı Robert Delaunay'nin 1911-12 yıllarına tarihlenen resimleriyle gündeme gelen "Orfik Kübizm"in ayrışık canlı renk alanlarına dayalı görselliği de etki alanları arasında sayılabilir. Bütün bu etkileri özümse-

yen Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülendiği 'devinim fotoğrafları'nı betimleyici bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarının bir göstergesidir.

Filippo Tommaso Marinetti etrafında toplanan genç sanatçıların lideri konumundaki ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin 1910 yılında kaleme aldığı "Fütürist Resim: Teknik Manifesto"da, genç Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir. Söz konusu bu "Teknik Manifesto", Fütüristlerin de, dönemin birçok başka sanatçısı gibi, ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'dan (1859-1941) yoğun bir biçimde etkilendiklerini ortaya koyar. Bergson'un 'élan vital' kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezbetmiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur. Boccioni'nin manifestoda dile getirdiği, "Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o gürüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır" türünden gözlemleri, Bergson'un 'élan vital'inin görsel çözümlesine yönelik bir çaba olarak nitelendirilebilir.

Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Sanatçının "Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar" (1911) başlıklı ünlü triptiği, Fütüristlerin ilgi duyduğu konulara, tren istasyonlarına, kalabalıklara ve tüm bunları tek yüzeyde buluşturan dinamik görsel zenginliğe bir örnektir. Bergson'un düşüncelerini yankılayan "Teknik Manifesto"da yazdığı gibi Boccioni bu resimlerde kendi "farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilmek" çabası içindedir. Aynı çabayı tüm Fütüristlerin paylaştığı, yapıtlarına seçtikleri "ritm", "dinamizm", "eş zamanlı hareket" gibi isimlerden de anlaşılabilir. Carlo Carrà'nın "Nesnelerin Ritmi" (1911); Giacomo Balla'nın "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi" (1912); Luigi Russolo'nun "Bir Kadının Eşzamanlı Hareketlerinin Dinamizmi" (1913) gibi... Bu resimlerin hemen her biri bir yandan Kübizmin yoğun etkisini hissettirirken, bir yandan da dışavurum-

cu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtır. Hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtabilme çabası, resimleri kadar heykelleriyle de dikkat çeken Umberto Boccioni'nin "İnsan Dinamizminin Sentezi" (1913) ve "Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri" (1913) gibi yapıtları, Fütürist heykelciliğin başlıca örnekleri arasında yer alır. Boccioni'nin, bir hareket anını eş zamanlılıkta yine de betimlemeci bir şekilde ele alan bu gibi heykellerinin yanı sıra 1914-15 yıllarına tarihlenen, daha soyut bir görünüm taşıyan, ayrıca ahşap, bakır, demir ve atık malzemelerle gerçekleştirdiği "Dört Nala At ve Evin Dinamizmi" gibi çalışmaları da bulunmaktadır. 1912'de kaleme aldığı "Fütürist Heykel Teknik Manifestosu"nda antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir. Heykellere hareket kazandırmaktan da söz eden Boccioni'nin bu manifestosunu, heykel sanatının geleceğine ilişkin bir öngörü olarak okumak mümkündür.

Boccioni, Russolo ve Carrà'nın 1911 yılında Milano'da katıldığı bir büyük karma serginin ardından Fütüristlerin başlı başına bir grup olarak açtıkları ilk serginin 1912 yılında Paris'te gerçekleştiği sanılmaktadır. Paris'ten sonra Londra, Berlin, Amsterdam, Zürih, Viyana ve Budapaşte'yi de gezen bu sergi, büyük ölçüde Marinetti'nin iş bilirliği ve renkli kişiliği sayesinde yoğun bir ilgiyle karşılanmış ve Fütürizm akımının Avrupa'da tanınmasında büyük rol oynamıştır. Bu sergideki yapıtlarının büyük bir kısmının bir banker tarafından satın alınıp sonraki yıllarda bir koleksiyon sergisi olarak çeşitli kentlerde gösterilmesi Fütüristlerin ününü pekiştirmiştir. Dönemin ünlü Fransız şair ve eleştirmeni Apollinaire'in 1913 yılında kaleme aldığı "Fütüristlerde Gelenek Karşıtlığı" başlıklı yazısında Fütüristleri Picasso, Delaunay, Kandinsky ve Matisse gibi sanatçılarla karşılaştırarak, teknolojik gelişmelere ve yeni zamanlara yönelik yeni arayışları sürdüren bir sanat akımı olarak nitelendirilmesi Fütürizmin tanınmasında etkili olmuştur.

Ancak Fütürizmin etkinlikleri, resim ve heykelle sınırlı değildir. Fütürizm Manifestosu'nu yayımladığı sırada oyunlar yazan ve Paris sahnelerinde çeşitli oyunlarını sahneleyen Marinetti, İtalya'ya dönüşünde düzenlediği "Fütürist Akşamları"nda sahnede sergilenen, ama zaman zaman izleyicinin aktif katılımını da içeren, varyete tiyatrosu benzeri performanslar gerçekleştirmiştir. Marinetti'nin ilk "Fütürist Akşam"ını 12 Ocak 1910'da, Birinci Dünya Savaşı öncesi ciddi anlamda sorunlu bir bölge

olan Avusturya-İtalya sınırındaki Trieste'de düzenlemesi, rastlantı değildir. İtalya'nın birçok kentinde artan bir milliyetçilik dalgası içinde halkın Avusturya'ya müdahale edilmesi için kitlesel gösteriler düzenlediği bir dönemde Trieste'de sahneye çıkıp militarizmi ve savaşı savunan Marinetti, Avusturya polisinin dikkatini çekmiş ve bu gösteriden sonraki tüm Fütürist gösterilerde de polis eksik olmamıştır. "Fütürist Akşamlar", sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir. Sanatçının sokağa çıkması, halka karışması, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayması çağrısı yapan manifestoların yazıldığı bu dönemde, Fütürist sanatçıların halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu olarak görülen tiyatro sahnesinde birbirinden ilginç deliliklere kalkışan, savaş çığırtkanlığı yapan, izleyicilere hakaret eden ve hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişiye satmak gibi hinlikler yapan Marinetti'nin öncülüğünde düzenlenen bu performanslar, genellikle yuhalanmayla ya da polis baskınıyla sonlanmıştır. Bu tür gösterilerin birinde Carlo Carrà'nın "Patates fırlatacağınıza bir fikir ortaya atın, aptallar!" diye bağırdığı, Marinetti'ninse "Yuhalanmanın Hazzı" başlıklı bir manifesto yazıp okuduğu bilinmektedir. Fütüristler bu tür akşamlarda Avusturya bayrağı yakmak gibi siyasi hareketlerin yanı sıra şiirler okumuşlar, şarkılar söylemişler ve "gürültü müziği"nden oluşan alternatif konserler düzenlemişlerdir. "Gürültü müziği"yle ilgili olarak 1913 yılında "Gürültü Sanatı" başlıklı bir manifesto yayımlayan Luigi Russolo, yeni çağın 'gürültü' çağı olduğunu, trenlerin, arabaların, birbirinden ilginç aletlerin, kitlelerin bağırış çağırışının ve daha nice sesin çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınmasını ve yeni çağın yeni müziğinin bu seslerle, gürültülerle yazılması gerektiğini öne sürmüştür. Fütürist Akşamları'nın yanı sıra Fütürist baleler sahnelenmiş, ayrıca 1915'ten itibaren "Sentetik Tiyatro" başlığı altında çok kısa süren, birtakım fikirleri, duyguları bir 'durum' halinde birkaç sözcük ya da harekete sığdıran Fütürist performanslar yaygınlık kazanmıştır. Bu tür performanslar, 1950'lerden sonra görülen 'happening'lerle büyük bir benzerlik taşır. Resim, heykel, bale, performans, şiir gibi alanların dışında ressamların resim yüzeyinde yakalamaya çalıştığı hareket duygusunu fotoğrafa taşıyan ve 1910 yılında "Fotodinamizm Manifestosu"nu yayımlayan Anton Giulio Bragaglia'nın (1890-1960) uzun pozlama sonucu, veyahut birkaç negatifin üst üste bindirilmesiyle oluşan 'dinamik' fotoğraflarından; ayrıca Antonio Sant'Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1895-1960) gibi mimarların yeni çağ için geliştirilen, ama kâğıt üstünde kalan fütüristik "Yeni Kent" projelerinden de söz edilebilir.

İtalya'da Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte son bulmuştur. Bu sonda, savaşın bir tür hijyen olduğunu savunan Fütüristlerin bazılarının savaşta ölmesinin etkisi vardır. Fütürizmin önde gelen sanatçısı, resim ve heykel manifestolarının yazarı Umberto Boccioni, savaş sırasında yaşamını kaybetmiştir. Sant'Elia savaş sırasında ölen bir başka Fütüristtir. Sağlık nedeniyle ordudan terhis edilen Gino Severini, savaş sonrasında Fütürizmin ilkelerinden vazgeçmiş, Kübizme yönelmiştir. Savaş sırasında yaralanan Carlo Carrà, askerî bir hastanede tanıştığı Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) "Metafizik Resim" akımından etkilenmiş, savaş sonrasında bu yönde eğilim göstermiş, hatta 1919'da "Metafizik Resim" başlıklı bir kitap yayımlamıştır. Günümüz elektronik müziğinin öncüsü olarak nitelendirilen Luigi Russolo'nun gürültü kompozisyonlarının pek çoğu savaş yıllarında kaybolmuş, gürültü müziği gerçekleştirmek adına kendi icadı olan birçok müzik aleti de İkinci Dünya Savaşı sırasında tahrip olmuştur. Savaş sonrasında Fütürizmin ideallerine bağlı kalan tek sanatçı Giacomo Balla olmuş, 1929'da Filippo Tommaso Marinetti'nin Fütürizmi yeniden canlandırmak adına öncülük ettiği "Aeropittura" akımını temsil etmiştir. 1909'da yayımladığı Fütürizm Manifestosu'nda vatanseverlikten ve militarizmden söz eden, savaşı ve şiddeti yücelten Marinetti, 1915 yılında İtalyan ordusuna katılmış ve başarı madalyası almıştır. 1918 yılında Fütürist Politika Partisi'ni kuran Marinetti'nin Mussolini ile yakınlığı, Fütürist hareketin faşizmle ilişkilendirilmesine, hatta faşizmin resmî sanatı gibi algılanmasına yol açmıştır. Gerçekte Fütürizmin faşizm ile bu anlamda bir organik bağının olmadığını; ancak benzer siyasi görüşlerin yol açtığı bir yakınlaşmanın yaşanmış olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Mussolini ülkesindeki modern sanat hareketlerini Hitler gibi bastırmamış, hatta gerektiği yerde propaganda aracı olarak kullanmıştır.

İtalya'da doğan ama etkisi çok kısa sürede diğer Avrupa kentlerine ve Moskova'ya kadar uzanan Fütürizmin genç sanatçılar arasında yoğun olarak benimsediği Rusya'da da bir Fütürizm dalgasından söz edilebilir. 1912 yılında David Burliuk (1882-1967) ve ünlü şair Vladimir Mayakovski'nin (1893-1930) imzasıyla yayımlanan "Halk Beğenisine İndirilen Şamar" başlıklı manifesto, Rusya'da Fütürizmin ilk belgelerinden biri olarak nitelendirilir. Kübizmle birlikte özümsendiği için "Kübo-Fütürizm" olarak nitelendirilen, Moskova ve St. Petersburg'da Natalia Goncharova (1881-1962), Mikhail Larionov (1881-1964), Kazimir Maleviç (1878-1935), Lyubov Popova (1889-1924) ve Olga Rozanova (1886-1918) gibi genç sanatçıların benimsediği bu yeni eğilim, Rus halk sanatı ve ikonala-

rı gibi geleneksel kaynakları geometrik ve mekanik görüntüler halinde sunmuştur. Rusya'daki Fütürist eğilimlere "Rayonizm" adı da verilmiştir. Rus sanatçılardan Larionov'un 1913 yılında yayımladığı bir manifestoda Rayonizm'in Kübizm, Fütürizm ve Orfizm'in bir sentezi olduğu öne sürülmüştür.

1914 yılında Londra'da ortaya çıkan, makine estetiğini öven ve yeni sanatın öncelikle hareketle, dinamizmle özdeşleşmesi gerektiğini savunan "Vortisizm" akımı da Fütürizm'in bir yansıması olarak nitelendirilebilir. Ressam ve yazar Wyndham Lewis'in (1882-1957) öncülüğünde gelişen akım ismini "girdap" anlamına gelen ve akımın dinamik harekete yönelik ilgisini ifade eden 'vortex' sözcüğünden almıştır. Ünlü İngiliz şair Ezra Pound'la birlikte iki sayı olmak üzere çıkardığı *Blast* dergisinde Vortisizmin sözcülüğünü yapan Wyndham Lewis, Vortisist resimlerin içsel bir girdaba sahip olduğunu, bunun da yeni bir görme biçimi yarattığını iddia etmiştir. Vortisizm, Fütüristler gibi Kübizmden, fotoğraf alanındaki yeni gelişmelerden ve giderek endüstriyelleşen dünyanın görüntülerinden etkilenerek hareket algısını görünür kılmak isteyen sanatçıları bir araya getirdiği için genel olarak Fütürizmin İngiltere'deki yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Filippo Tommaso Marinetti*
Fütürizm Manifestosu (1909)

(...)

1. Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz.
2. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır.
3. Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışçının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceğiz.

* Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): İtalyan şair ve yazar, Fütürizm akımının öncüsüdür. 1909'da yayımlanan ilk Fütürist Manifesto'yu kaleme alan Marinetti, hukuk eğitimi görmüş ancak sanata ilgi duymuş, yaşadığı dönemin sanatsal merkezi Paris'e yerleşerek Fütürizm adını verdiği hareketin yaygınlık kazanması için yoğun çaba harcamıştır. 1910 tarihli *Mafarka Futurista* adlı romanının edebe aykırı bulunması nedeniyle hakkında dava açılan Marinetti, Avrupa'yı dolaşarak verdiği olaylı konferanslarda skandallara yol açmış, Fütürizm akımının çok kısa sürede popülerlik kazanmasında etkili olmuştur. İtalyan milliyetçiliğini savunan ve savaşın bir tür hijyen olduğuna inanan Marinetti, Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılmış ve cesaret madalyası almış; savaştan sonra dağılan Fütürizm akımını toparlamaya çalıştıysa da başarılı olamamıştır.

4. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir.

5. Ruhunun mızraklarını Dünya'nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuruz.

6. Şair kendini gayretkeşlik, görkem ve bonkörlükle tüketmeli, tüketmeli ki temel öğelerin hevesli harlı ateşini üzerine çekebilsin.

7. Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.

8. Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!.. Amacımız İmkânsız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve Mekân dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile.

9. Savaşı, dünyanın tek temizlik olanağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz.

10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.

11. Çalışmakla, hazla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıldayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz.

Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya'dan dünyaya duyururuz. Bununla birlikte biz, bugün, Fütürizmi kurduğumuzu ilan ediyor, topraklarımızı, profesörlerin, arkeologların, *ciceroni*'lerin ve antika uzmanlarının kokuşmuş kangreninden kurtarmayı istiyoruz. İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya'yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz.

Müzeler: mezarlıklar!..

(...)

Umberto Boccioni*
Fütürist Resim: Teknik Manifesto (1910)

[Boccioni'nin kaleme aldığı bu manifestoyu, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini de imzalamıştır.]

18 Mart 1910'da, Torino'daki o ünlü Chiarella Tiyatrosu'nda, aralarında sanatçıların, edebiyatçıların, öğrencilerin ve başkalarının bulunduğu üç bin kişilik bir seyirci önünde ilk manifestomuzu okuduk. Bayağılık, akademik ve bilgiç vasatlık, eski ve kurtlanıp çürümüş her şeye yönelik fanatik tapınma karşısındaki başkaldırımızı, derin bulantımızı ve nefretimizi dile getiren vahşi ve alaycı bir çığlıktı bu.

Orada ve o anda, bir yıl öncesinde F.T. Marinetti tarafından *Le Figaro*'nun sütunlarında yayımlanan Fütürist Şiir hareketine dahil olduk.

Torino zaferi hâlâ efsanevi bir anı olarak yaşıyor. İtalyan Sanatı'nın dehasını kesin bir ölümden korumak adına fikirlerimiz kadar yumruklarımız da konuşmuştu. Ve şimdi, bu zorlu mücadelenin geçici bir durak anında kalabalıkların arasından çıkıp, resim sanatının yenilenmesi için gereken programı teknik bir kesinlikle açıklamak istiyoruz. Bu programın en parlak belirtisi, Milano'da açtığımız Fütürizm Sergisi'dir.

Hakikate olan gereksinimimiz arttıkça, Biçim ve Renk bugüne kadar anlaşıldığı anlamda bizi tatmin etmiyor.

Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit *an* değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli *dinamizm duygusunun* kendisidir.

Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şey bir koşuşturmaca halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimizin önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görünüyor, bir kayboluyor. Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelerin kendini an be an çoğaltmasıyla mümkün oluyor; nesnelerin biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor. Bakıyorsunuz, koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor, koştukça üçgensi bir hareket görünüveriyor.

Sanatta her şey geleneklerle ölçülür. Resimde hiçbir şey mutlak değildir. Dünün ressamları için hakikat olan şey, bugünün ressamları için bir yanlış oluverir. Örneğin biz, bir portrenin portresi yapılan kişiye benzememesi ge-

* Umberto Boccioni (1882-1916); İtalyan ressam ve heykeltıraş; Fütürizmin öncülerindendir. 1909'da kurulan Fütürist grubun en etkili üyelerinden biri olmuş, ikisi resim, biri heykel üstüne olmak üzere Fütürizm'in en önemli sanatsal manifestolarını kaleme almıştır. Genellikle kent yaşamını konu alan resimlerinde hareket ve zamanı soyutlamacı bir üslupla ifade etmeye çalışan Boccioni, aynı ritim ve dinamizm arayışını heykellerinde de sürdürmüştür. Durağan nesneleri dahi hızla akan bir enerjinin anlık bir noktasındaymış gibi betimleyen Boccioni, heykel sanatının geleceğini öngören yeni fikirler savunmuş, ancak bu fikirlerinin çoğunu gerçekleştiremeden, Birinci Dünya Savaşı sırasında ölmüştür. Boccioni'nin 1914 yılında yayımlanan "Fütürist Resim ve Heykel: Dinamik Plastik" başlıklı bir kitabı bulunmaktadır.

rektiğine inanıyoruz; manzara resmi yapacak ressamın o manzarayı zihninde taşıdığına inanıyoruz.

Bir insan figürünü resmetmek için onu boyamamak gerektiğini, içinde bulunduğu atmosferin tümünün görünür olması gerektiğini düşünüyoruz.

Artık geleneksel espas yok: elektrik lambalarının parıltısı altında yağmur yemiş kaldırımlar nasıl da derin görünürler, sanki dünyanın merkezini yansıtırlar. Bizi güneşten ayıran binlerce mil belki, oysa şu önümüzdeki ev güneş diskinin içine sığmıyor mu?

İyice sivrilmiş ve artmış duyarlılığımızdan sonra, resim sanatının en karanlık belirtileri ele geçirildikten sonra, bedenlerin matlığına kim inanır artık? Görme gücümüzün iki kat artmış yaratılarımızın, röntgenlere benzer sonuçlar verebilmekte olduğunu nasıl unutabiliriz?

Argümanlarımızı kanıtlamak için binlerce örnek arasından birkaç tane vermek yeterli.

Hızla giden bir otobüste etrafınızda bulunan on altı kişi, aynı anda hem bir, hem on, hem dört, hem üç kişiymiş gibi görünürler; hem gidiyormuş, hem duruyormuş gibidirler; sokakların içinden gitmekte ve gelmektedirler; güneş yutuverir onları sonra yine belirirler, evrensel titreşimlerin ısrarlı simgeleri gibi görünüverirler.

Hani bazen bir insanla sokakta konuşurken sokağın sonundan geçmekte olan bir atın görüntüsü birden yanağının üstünde yansımış gibidir; ne kadar sıklıkla olur bu tür şeyler.

Oturduğumuz koltuklara gömülürüz, koltuklar da bizim içimize işler sanki. Otobüsler önünden geçtikleri evlerle bir olurlar, evler de sanki otobüsle iç içe geçerler.

Bu açıdan bakıldığında, resimlerin kurgulanması, aptallık derecesinde geleneksel olmuştur. Ressamlar bize, nesneleri ve insanları önümüze koymuş, öyle göstermişlerdir. Biz ise, bundan böyle, izleyiciyi resmin tam merkezine koyacağız.

İnsan zihninin her alanında olduğu gibi, açık bir bakış açısıyla yapılmış bireysel araştırma, dogmaların değişmez karanlığını süpürecek, öyle ki bilimin hayat veren akımı, resmi akademizmden kurtaracak.

Ne pahasına olursa olsun, hayatın içine dalacağız. Zafer kazanmış bilim, bugün geçmişini inkâr ederek zamanımızın gereksinimlerine yanıt verme çabası içindedir; biz de sanatın, geçmişin boyunduruğundan kurtularak en azından içimizdeki entelektüel gereksinimlere yanıt vermesini istiyoruz.

Yenilenmiş bilincimiz, insanı evrensel yaşantının merkezinde görmemizi engelliyor. Bizim için sefalet içinde bir adam, bozulmuş bir elektrik lambasından farklı değildir, onun kasılmaları da insanı yürekten paralayan renkler saçar etrafa. Çıplak figür eski ustaları nasıl etkiliyorsa, bizi de modern giysilerin çizgilerinin ve kıvrımlarının armonisi öyle etkilemektedir.

Fütürist bir resmin yeni güzelliklerini kavramak ve anlamak için, ruhun

arınmış olması; gözün ise atavizm ve kültürün indirdiği tülü kaldırması gerekiyor ki tek ve salt ölçüt olarak müzeye değil, Doğa'nın kendisine de bakabilsin.

Bu sonuç elde edilir edilmez, cildimizin altında kahverengi tonların hiç olmadığı, sarının, kırmızının yansıdığı, yeşil, mavi ve morun hiç görülmemiş bir cazibeyle tenimizin üstünde zevkle dans ettiği görülecektir.

Renkçiler olarak algılarımız bu kadar genişledikten sonra, insan yüzünü hâlâ pembeymiş gibi görmek nasıl mümkün olur? İnsan yüzü sarıdır, kırmızıdır, yeşildir, mavidir, mordur. Bir mücevheratçının vitrinine bakan bir kadının solgun yüzü, onu tıpkı bir tarlakuşu gibi cezbeden o mücevherlerin prizmatik ateşlerinden kat kat daha yanardönerdir.

Duyumlarımızın resimde yalnızca fısıldandığı resimlerin çağı sona erdi. Biz gelecekte resimlerin şarkı söylemesini ve tuvallerimizin zaferle serpilmesini, kulakları sağır etmesini diliyoruz.

Yarı karanlığa alışık olan gözleriniz, parlak ışıklarla açılacaktır. Bizim resmedeceğimiz gölgeler bizden öncekilerin ışıklarından daha parlak olacak ve resimlerimiz, müzelerdekilere kıyasla, en karanlık gece karşısında en parlak ışıkla yıkanmış güne benzeyecektir.

Sonuç olarak resmin bugün Divizyonizm olmadan olmasının mümkün olmadığını düşünüyoruz. Bu, öyle keyfî bir biçimde öğrenilip uygulanacak bir şey değildir. Modern ressam için Divizyonizm, kesin ve kati surette gerekli ve zorunlu olan içsel bir *tamamlayıcı duygudan* kaynaklanacaktır.

Sanatımız, büyük olasılıkla, eziyetli ve yozlaşmış bir ussallıkla itham edilecektir. Ama biz, aksine, yeni bir duyarlılığın primitifleri olduğumuzu söylemekle yetineceğiz, sanatımızın doğaçlama ve güç duygusuyla dolup taştığını iddia edeceğiz.

AÇIKLIYORUZ:

1. Her türlü taklit hor görülmelidir, her tür özgünlük büyük kıymet görmelidir.

2. 'Ahenk' ve 'yüksek beğeni' gibi esnek terimlerin hâkimiyetine karşı başkaldırmak şarttır, böylece Rembrandt, Goya ve Rodin'in yapıtlarını yok etmek kolaylaşır.

3. Sanat eleştirmenleri bir işe yaramazlar ve zararlıdırlar.

4. Daha önce ele alınmış tüm konular bir kenara itilmeli, çelik, gurur, ateş ve hız dolu girdaplı yaşantımızın ifadelerine yer açılmalıdır.

5. Bütün kâşifler için söylenen 'deli' isimlendirmesi, bir onur unvanı olarak değerlendirilmelidir.

6. İçsel bütünlük, şiirde serbest vezin, müzikte çokseslilik gibi resimde mutlak bir gereksinimdir.

7. Evrensel dinamizm, resimde evrensel bir dinamik duyum olarak ifadesini bulmalıdır.

8. Doğa'nın görünür kılınmasında ilk ve en önemli mesele, içtenlik ve saflıktır.

9. Hareket ve ışık, bedenlerin sabit görünümünü yerle bir eder.

MÜCADELE ALANLARIMIZ:

1. Zamanın izini görünür kılmak için modern resimlerde ziftli tonların kullanımına karşı mücadele etmeliyiz.

2. Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek resmi çocuksu, grotesk ve zayıf bir senteze tabi kılan yapmacık arkaizme karşı çıkmalıyız.

3. Gericilikte kendilerinden önceki akademilerden geri kalmayan yeni akademiler inşa eden Ayrılıkçılara ve Bağımsızların sözde gelecekçi iddialarına karşı çıkmalıyız.

4. Edebiyatta zina, resimde çıplak gibi mide bulandırıcı ve sıkıcı konulardan kaçınmalıyız.

Bu son noktayı açıklama gereği hissediyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey *ahlak dışı* değildir; bizim mücadele ettiğimiz şey, çıplak resimlerin monotonluğudur. Bize konunun bir anlam taşımadığı, o konunun nasıl resmedildiğinin önemli olduğu söylenir. Evet, bunu kabul ediyoruz, biz de buna inanıyoruz. Ama bu özlü söz, elli yıl önce tartışmasız ve mutlak olan bu özlü söz, çıplak resimler söz konusu olduğunda, ressamlar Salonları metreslerinin sağlıksız bedenlerini teşhir ettikleri birer gösteriye dönüştürdüklerinden beri artık geçerliliğini yitirmiştir!

İşte bu nedenlerle, önümüzdeki on yıl, resimde nü konusunun toptan yasaklanmasını talep ediyoruz.

Gino Severini*

Kübizm ve Fütürizm Üzerine Açıklamalar (1956)

1906 yılında gençlik günlerimizde, Modigliani ile birlikte Paris'e ilk kez geldiğimizde gördük ki herkesin kafası biraz karışık. Birtakım şeyleri ancak bilinçaltında biliyorduk, ama bunların farkına sonradan varacaktık. Özellikle o ilk birkaç yıl, içimizin ta derinliklerinde kaynayan bir ikilemin varlığıyla yaşadık – bir yanda sen, bildiğin sen; öte yanda tam da yaratıcı eylem anında ortaya çıkan, tanımadığın ama olmaya heves ettiğin bir başka sen. Bu iki farklı kişiyi buluşturmak kolay değildi, ama kişisel gelişim için şarttı.

Görür görmez ustam olarak benimsediğim Seurat'nın sanatıyla ilk kez karşılaşmam, önümde bir yol açtı. Aynı anda ortaya çıkan zıt dürtüleri ifade

* Gino Severini (1883-1966); İtalyan Fütürist ressam. 1910 yılında Boccioni, Carrà ve Balla ile birlikte Fütürist resim manifestosuna imza atmış, ancak hareketi bir süre sonra fazlasıyla sözel bulması nedeniyle Kübizme yönelmiştir. Severini İsviçre'de çeşitli kiliselerde duvar resmi ve mozaik çalışmaları da yapmıştır.

edebilmenin bir çaresini bulmuş oldum. İtiraf etmeliyim ki içimdeki bu çatışma bana büyük bir acı veriyordu, ama kendimi William Blake'le avutmaya çalışıyordum. *Cehennem Üzerine*'de "Çatışma olmadan ilerleme de olmaz" diyordu Blake. Ve bir de Baudelaire'in "Yaşamın temel koşulu çeşitliliktir" düşüncesi vardı. Bunlar, Fütürist bir ressam olarak amaçlarımla, hedeflerimle mükemmel bir biçimde örtüşen düşüncelerdi. Kübist dönemin sanatında aklın işgal ettiği alana yaşamın kendisini koyabilmemi sağlayan da bu gibi düşüncelerdi.

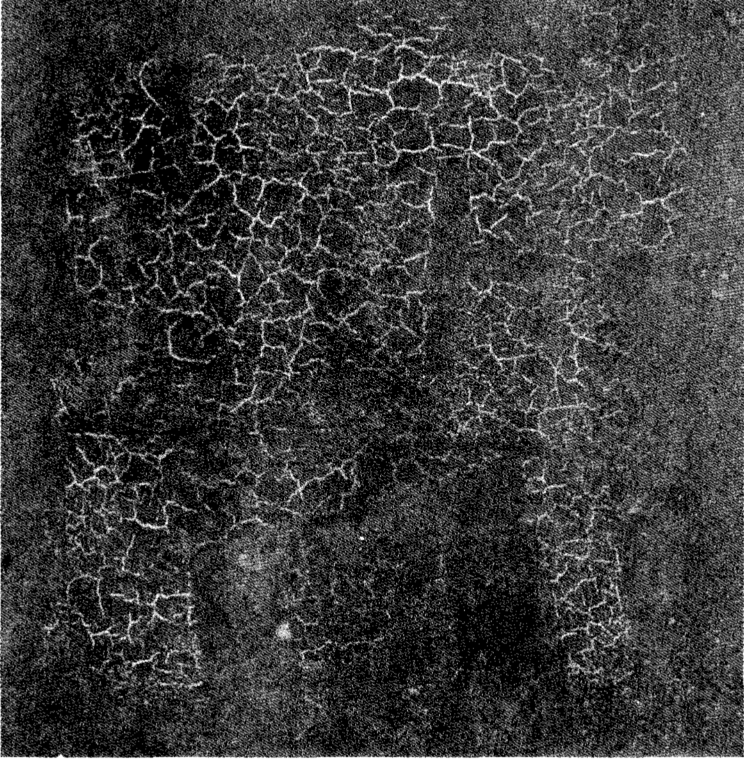
Kübist yöntemin ilk yıllarında, bir nesneyi kavrayış biçimi o nesnenin etrafında dolaşmaktan ibaretti. Fütüristler ise, nesnenin içine girmeyi önerdiler. Bu iki farklı bakış açısı, ancak şiirsel bir kavrayışla bir araya getirilebilir. Fütürist kuramlar, henüz keşfedilmemiş sınırsız ufuklara yelken açmak konusunda Kübist ilkelerden daha etkiliydi, çünkü ressamın içinde saklı olan güçleri uyandıracak yaratıcı derinliklere hitap ediyordu. Ne var ki Kübizmin ikinci döneminin zihinsel soyutlama biçimi de son derece önemliydi. Sonsuzluk duygusuna heves ederken bir yandan 'Klasiklerin esin verdiği oran kavramı'nı göz önünde bulundurması, birçok ressamın yeniden bir zanaat duygusu hissetmesine yol açtı. Bu, benim hedeflerimle bire bir örtüşen bir duygu: Nasıl bir marangoz mükemmel bir işçilikle mobilya üretiyorsa, ben de aynı zanaatkâr tavırla, ama boyayla nesne üretmek isteği içindeydim.

Kübizmin ressama sağladığı dekoratif ve süslemeci olanaklar, genellikle olumsuz karşılanmıştır. Oysa bu büyük bir yanlıştır. Kübizmin, büyük bir sanatsal ve tarihsel önemi olan duvar sanatının ve uygulamalı sanatların gelişmesine öncülük ettiğini benim de aralarında bulunduğum çeşitli sanatçıların yapıtları kanıtlamaktadır.

Fütürist kuramın temelini oluşturan hareket ve dinamizm ilkesi yalnızca hareket halindeki yarış arabalarının ya da balerinlerin resimlerinin yapılmasını öngörmez; oturan bir insan ya da hareketsiz bir nesne de dinamizm içinde düşünülebilir ve dinamik şekilleri çağrıştırabilir. Buna örnek olarak kendi resimlerimden 1912 tarihli "Madam S.'nin Portresi" ve 1914 tarihli "Oturan Kadın"ı gösterebilirim.

Yazık ki sınırlı bir şekilde dile getirebildiğim bu düşüncelerin amacı, yapıtlarımı Fütürizm ya da Kübizm açısından derinlemesine irdelemek isteyenlere yardımcı olmaktır. Fütürizm ve Kübizm, yeni bir mekân kavramı ortaya koyduğu için perspektifin icadı kadar önemlidir. Sonraki bütün hareketler buradan beslenmiş, buradan çıkmıştır.

Sonuç olarak, bana göre iki hareket tamamen uç noktalardan da başlasalar birbirlerine zıt olarak algılanamaz; dolayısıyla bunlar (önce Apollinaire'in sonra Matisse'in söylediği gibi) ancak ressamın şiirsel dürtülerinin keşfedebileceği belli noktalarda buluşan, aynı işaretin iki farklı ucudur; şiir sanatın içeriği, sanatın var olma nedenidir.



Kazimir Maleviç, "Siyah Kare", 1914-15, tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova. a

Rus sanatçı Maleviç, Süprematizm manifestosunda "Siyah Kare"de karenin duyguyu, beyaz zeminin bu duygunun ötesindeki boşluğu ifade ettiğini yazmıştır.

Sanat için Sanat: Soyut Sanatın Öncüleri

(1910...1920...1930...)

ALMANYA HANS ARP... **HOLLANDA [DE STİJL]** THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAN, BART VAN DER LECK, GERRIT RIETVELD, GEORGES VANTONGERLOO... **İNGİLTERE** BARBARA HEPWORTH, BEN NICHOLSON... **ÇEKOSLOVAKYA** FRANTISEK KUPKA... **FRANSA** CONSTANTIN BRANCUSI, JEAN HÉLION, AUGUSTE HERBİN... **RUSYA** WASSILY KANDINSKY... **[SÜPREMATİZM]** KAZİMİR MALEVİÇ... **[KONSTRÜKTİVİZM]** ALEKSANDR RODÇENKO, VLADİMİR TATLİN, EL LISSITZKY, NAUM GABO, ANTON PEVSNER...

"Unutmayalım ki resim
–bir savaş atı, çıplak bir kadın
ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından
önce– belli bir düzene göre
yerleştirilmiş renklerden ibaret
düz bir yüzeydir."
Maurice Denis, 'Simgeci Manifesto', 1890

Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, 'sanat için sanat'çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. 20. yüzyılın bu yeni 'izm'leri öncesinde 19. yüzyılda soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressamlar Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner (1775-1851) ve Amerikalı ressam J.M. Whistler'ın (1834-1903) resimleri dikkat çeker. Bu ressamların hiçbiri görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde 'modern'in ifadesinin temsilî gerçek-

liğin ötesine uzanan 'saf sanat'ta aranacağının ipuçlarını vermişlerdir. Sözgelimi Whistler, "Noktürnler" ve "Armoniler" başlığı altındaki bir dizi yapıtında her şeyden önce renk ve şekillerin uyumlu birlikteliğini gözeten bir resimsel kompozisyon anlayışı benimsemiş, dönemin beğenisine fazlaca 'soyut' görünen bu tür resimleri nedeniyle "izleyicinin suratına boya fırlatmak"la bile suçlanmıştır! 20. yüzyıl başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi de 'soyutlama' olmuş, dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeyen bu akımlar dahilinde ele alabileceğimiz pek çok sanatçı, izleyicinin önüne ancak 'biçimsel çözümleme'yle algılanabilecek yapıtlarla çıkmıştır. Ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz hale geldiği Analitik Kübist resimlerde bile saf bir soyuta varılmamış; nesne, varlığını korumuştur. Dolayısıyla 20. yüzyıl başında akla gelen en heyecan verici soru, Kübizmin soyut sanatın gelişimindeki rolünün de altını çizen bir soru olmuştur: "Kübizmin varamadığı yere varmak mümkün olacak mıdır?"

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümden 'soyutlanarak' gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe gönderme-de bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür 'kendinde şey' olarak ortaya çıkan 'soyut' yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde de rol oynar. Yalnızca dönemin sanatsal merkezi Fransa'da değil Almanya, Avusturya, Hollanda ve Rusya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyut, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır. Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli "Kübizm ve Soyut Sanat" kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr'a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç'e, diğeri Wassily Kandinsky'ye dayandırılabilecek iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğerinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı 'Klasikçi' ve 'Romantik' olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cézanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurum-

cu/geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir.

Temsilî gerçeklikten koparak özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) olduğu kabul edilmektedir. Almanya'da Franz Marc (1880-1916) ve August Macke (1887-1914) ile birlikte renkçi ve dışavurumcu eğilimlerin ağır bastığı Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adında bir grup kuran Kandinsky, diğer arkadaşlarının aksine temsilî gerçeklikten giderek uzaklaşmış, Fransız Simgeci ressam Maurice Denis'nin ünlü sözünü hatırlatırcasına, bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğu inancını benimsemiştir. Moskova'da 1895 yılında açılan Fransız İzlenimcileri sergisinde Monet'nin "Kuru Ot Yığınları" resimlerinde ot yığınlarından ziyade 'rengi ve ışığı' gören Kandinsky, saf bir resimsel dil yaratabilmek yönündeki kendi uğraşısını 1909'da "Doğaçlamalar", 1910'da "Kompozisyonlar", 1911'de "İzlenimler" gibi müzikal isimler verdiği soyutlamacı yapıtlarıyla sürdürmüştür. Tıpkı Simgeci ressamlar gibi renklerle sesler arasında bağ kuran, 'renk titreşimlerinin' ruhsal etkiler yarattığını düşünen Kandinsky, soyut sanatın ilk örneğini, 1912 dolaylarında yapıldığı sanılan, ancak kendisinin 1910'a tarihlediği bir suluboya resimle vermiştir. Söz konusu resimden sonra sanatsal arayışlarını kuramsal bir temele oturtmak isteyen Kandinsky, 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabını yayımlamıştır. Sanatın "içsel bir gereklilik"ten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasında 'primitif' öğeler --örneğin içgüdüler– çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanat türünün müzik olduğunu düşünen Kandinsky'nin sanatında belirgin bir eğilim de mistisizm olmuş; sanatın gündelik yaşamın ötesinde, sonsuz bir 'tin'in, bir evrensel ruhun algısı ve ifadesi olduğu inancı ağır basmıştır. Dolayısıyla Kandinsky, 'non-objektif' olarak tanımlanan, yani doğadan/dış gerçeklikten soyutlanarak gerçekleştirilen resimsel ifade yerine kavramsal olarak tümüyle soyut ifadeye dayanan bir resimsel anlayıştan yana olmuştur. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky'ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır.

'Non-objektif' ifadenin, başka bir deyişle 'soyutlama'dan ziyade 'soyut'un peşinde bir başka öncü de Rus ressam Kazimir Maleviç'tir (1878-1935). Maleviç, Rusya'da ilk kez 1915 yılında sergilenen, ancak kendisinin 1913 yılına tarihlediği "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" gibi özün-

de geometrik bir temele dayanan soyut resimleriyle "Süprematizm" akımının yaratıcısıdır. Sanatsal ifadede saf duygunun üstünlüğü olarak tanımladığı "Süprematizm" akımının sanatı, nesnenin boyunduruğundan kurtardığını öne süren Maleviç, Kübizm ve Fütürizm gibi akımların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerinin ardından saf soyuta yönelmiştir. Kandinsky gibi mistisizme ve kozmik bir tür aşkıncılığa ilgisi olan Maleviç sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesindeki daha derin anlamların algılanabileceğine inanmış, Süprematist resimlerin evrenin gizemini yansıttığını iddia etmiştir. Beyaz bir zemin üzerinde kare, daire, haç gibi geometrik şekillere yer veren, ancak 1918 dolaylarında "Beyaz Üzerine Beyaz" gibi tek-renk yüzeylere ulaşan Maleviç, sanatın maddi gereksinimleri tatmin edecek bir araç olmasına şiddetle karşı çıkmıştır. 'Nesnenin boyunduruğundan' kurtulmuş, temsilî gerçeklik zorunluluğuna sırt çevirmiş bu tür saf soyut anlayışının Platon'un idealar kuramıyla doğrudan bir ilişkisi olduğundan da söz edilebilir. İdealar dünyası ile görüngüler dünyasını birbirinden ayıran, değişmez gerçekliklerin idealar dünyasına, gölgelerden ibaret görünüşlerin görüngüler dünyasına ait olduğunu öne süren Platon'un düşüncelerini yansıtan Maleviç, Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, 'saf' biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamlar içinde temel Süprematist öğe, sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan karedir. "Beyaz Üzerine Siyah Kare"de saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Maleviç'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın doğanın kaosuna karşı üstünlüğünü ifade eder.

Süprematizmin bir akım değil, bir 'ruh hali' olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin 'anlama gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışı içinde olan Maleviç'in resimlerini Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Maleviç, bu yöndeki görüşleriyle 'toplum için sanat'a inanan Konstrüktivistlerle çatışmıştır. Bu dönemde Konstrüktivizmin öncülerinden Rodçenko'nun saf kırmızı, saf sarı ve saf mavi tek-renk resimlerini sergileyerek (1921) resmi bir tür parodi niteliğinde "mantıklı sonucuna götürmesi" söz konusu olmuş; Rodçenko, sanatın tükendiği yerde üretimin (uygulamalı sanatların) başlaması gerektiğini öne sürmüştür.

1910-14 tarihleri arasında doğadan soyutlamalar yapmaya başlayan, 1914 yılına geldiğinde resimlerinde dikey/yatay çizgiler ve temel renkler dışında hemen hiçbir öğeye rastlanmayan Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) da 20. yüzyılda soyut sanatın en önemli figürleri arasındadır. 1912-14 yılları arasında bulunduğu Paris'te Kübizmden etkilenen Mondrian, 1917 yılında Hollandalı ressam, tasarımcı ve yazar, bir dönem Bauhaus'un eğitimcilerinden Theo Van Doesburg (1883-1931) ile birlikte yeni bir tür geometrik soyut resim anlayışını savunan De Stijl grubunun ve dergisinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Ressamlar Vilmos Huszàr (1884-1960), Bart Van Der Leck (1876-1958), heykeltıraş Georges Vantongerloo (1886-1965), mimar Gerrit Rietveld (1888-1964) gibi isimleri bir araya getiren bu birlik, daha çok Theo Van Doesburg'un çabalarıyla varlığını ortaya koymuş serbest bir oluşum niteliğindedir. Mondrian, 1924 yılında De Stijl ile ilişkisini kesmiş, çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmüştür. Mondrian'ın 'Yeni Plastisizm' olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar, Mondrian'ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir ağ olarak yansır. Kompozisyonda herhangi bir merkezî odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünü tuvaldeki ilişkiler ağına çeker: Dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi... Mondrian'ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür. Tıpkı Kandinsky ve Maleviç gibi sanatının kuramsal temelini kendi yazılarıyla da destekleyen Mondrian'ın etkisi, özellikle 1930'lu yıllardan sonra mimarlık, endüstriyel nesneler ve iç dekorasyon gibi doğrudan yaşam alanlarıyla ilişkili tasarımlar üzerinde yoğun bir biçimde hissedilmiştir. Yeni bir dünyanın yeni bir sanatsal ifade biçimine gereksinim duyduğuna inanan Mondrian da neo-Platonik fikirlerin etkisinde kalmış, görünüşlerin ötesindeki öze varmak, bu özü ifade edecek biçimsel dili geliştirmek çabasında olmuştur.

Soyutlama, üç boyutlu sanatsal üretimin başlıca eğilimi olmuş, özellikle Konstrüktivizm akımı bağlamında üretilen birçok nesne, tümüyle soyut bir anlayışı ortaya koymuştur. Bu çerçevede gündeme gelen erken örnekler arasında, Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle 1914-15 yıllarında gerçekleştirdiği "Köşe Rölyefleri" özellikle dikkat çekicidir. Tatlin'in bu tip yapıtları, Konstrüktivistlerin esas olarak yeni işlevsel tasarımlara temel oluşturması için çeşitli malzemelerle giriştikleri deneyselliği düşündürür.

1915-16 yıllarında üç boyutlu üretimde saf bir biçimsel ifade yakalayan Rumen sanatçı Constantin Brancusi (1876-1957), heykel sanatına yeni bir

soluk getiren başlıca sanatçı olarak nitelendirilir. Ahşap, taş, bronz, paslanmaz çelik gibi malzemeleri bazen en ham haliyle tüm doğallığında, bazen had safhada cilalı yüzeylerin işlenmişliğinde adeta 'dile getiren' Brancusi, etrafındaki nesnelerin özünü yakalamaya yönelerek saf bir biçimsel ifade yakalamaya çalışmıştır. Bir dönem asistanlığını da yaptığı büyük heykeltıraş Rodin'in natüralist geleneğini geride bırakarak bir kırılma noktası oluşturan Brancusi, başlar, kuşlar, çiftler gibi belli başlı tematik başlıklar altında gerçekte malzemenin sanatsal dönüşümünü ve saf biçim algısını sergilemiştir. Heykelin kaidesini de başlı başına sanatsal bir unsur olarak kullanan sanatçının doğrudan yontu yöntemiyle gerçekleştirdiği bazı ahşap kaideler özellikle dikkat çekicidir. Bu yönüyle modern heykelin yeniden doğrudan yontuya yönelişine öncülük eden Brancusi, doğumu ve yaratıcılığı simgeleyen yumurtamsı biçimleri başta olmak üzere soyutlamacı ifade biçimiyle kendinden sonra gelen birçok heykeltıraşın üslubunu belirlemesinde çok önemli bir esin kaynağı olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında Amadeo Modigliani'den (1884-1920) Alexander Archipenko'ya (1887-1964), Jacob Epstein'dan (1880-1959) Henri Gaudier-Brzeska'ya (1891-1915) uzanan bu etki alanı, 1960'lı yıllarda Minimalizmin öncülerinden Carl Andre (1935-) gibi sanatçılara kadar ulaşmıştır.

Bu başlıca temsilcileri dışında soyut sanatın 'etki alanı'na girmiş pek çok sanatçıdan söz edilebileceğine kuşku yoktur; başta da değindiğimiz gibi soyut, 20. yüzyıl sanatının başlıca ifade biçimi, 'modern sanat'la neredeyse eşanlamlı hale gelmiş bir sanatsal anlayıştır. Modern sanatın bu denli etkili ifade biçimlerinden biri haline gelmesinde, tüm kültürel farkları ortadan kaldıran bir evrensel dil olmasının etkisi kuşkusuz yadsınamaz. Öte yandan, İsviçreli ressam Paul Klee'nin (1879-1940) altını çizdiği gibi, "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış" görünmektedir. Pek çok soyutçu ressam, belki de bu nedenle, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girmiştir. Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer'in (1881-1965) 1908 tarihli "Soyutlama ve Empati" adlı kitabının da dönemin sanatçıları üzerinde etkili olduğu sanılmaktadır. Worringer'e göre soyutlama dürtüsü doğaya hükmedememekten, empati dürtüsü ise doğayla uyumlu bir etkileşimden kaynaklanmakta, doğaya hükmedecek bilgiye sahip olmayan 'primitif insan' doğa korkusunu soyutlamaya yönelerek gidermektedir. 20. yüzyıl başında pek çok sanatçının primitivizme yönelmesi, Worringer'in sözünü ettiği 'doğayla uyumsuz ilişki'yi çağrıştırmış; Klee'nin dediği gibi, giderek 'korkunçlaşan dünyaya' uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmüştür.

Soyut sanat 1920'lerden 30'lara uzanan süreçte de yoğun etkisini sürdürmüş, soyut'un sanattaki tek somut gerçeklik olabileceğini savunan Theo Van Doesburg'un 1930'da Paris'te kaleme aldığı "Somut Sanat" manifestosu, soyut sanat anlayışını benimsemiş pek çok sanatçının görüşlerine tercüman olmuştur. Bu dönemde özellikle Paris sanat ortamında bir araya gelerek sergiler açan soyutçu sanat gruplaşmaları da görülmüştür: Bunlardan Cercle et Carré (Daire ve Kare) 1929 yılında Fransız eleştirmen Michel Seuphor (1901-1999) ile Uruguaylı ressam Joaquin Torres-Garcia (1874-1949) öncülüğünde kurulmuş, aynı adlı bir dergi çıkarmış ve aralarında Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters gibi farklı eğilimlerden pek çok soyut eğilimli sanatçının bir araya geldiği bir sergi düzenlemiştir. 1931 yılında Cercle et Carré'nin yerini alan Abstraction-Création (Soyutlama-Yaratma) başlıklı sanatçılar birliği ise Jean Hélion (1904-87) ve Auguste Herbin (1882-1960) öncülüğünde 400 kadar sanatçıyı bir araya getirmiş, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Naum Gabo, Hans Arp, El Lissitzky, Anton Pevsner, Ben Nicholson, Barbara Hepworth'ün de aralarında bulunduğu pek çok sanatçının katıldığı sergiler düzenlemiştir. Soyut sanat, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Avrupa'da ve Amerika'da modern sanatın temel üslubu olmayı sürdürmüştür.

Wassily Kandinsky*
Köln Konferansı (1914)

Sanatsal gelişimimi üç ana dönem altında ele alabilirim. Birinci dönem ya da heveskâr dönem diyelim, iki farklı dürtünün aynı anda hissedilmesi sonucunda gelişmiştir. Sonraki gelişimimi göz önünde bulundurarak, bu iki dürtünün birbirinden temelde çok farklı olduğunu anlamaktayım ki bunlar;

1. Doğa sevgisi

* Wassily Kandinsky (1866-1944); Önce Alman, ardından Fransız vatandaşlığına geçen Rus asıllı ressam; soyut sanatın başlıca figürleri arasındadır. Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi eğitimi gören sanatçı, 1896'da Münih'e taşınarak tüm zamanını resim çalışmalarına vermiş, 1914'te yeniden Moskova'ya dönene kadar bir dönem Paris'te yaşamıştır. Ressam Anton Azbe'nin sanat okulunda eğitim gören, Münih Akademisi'nde de Franz Von Stuck'un öğrencisi olan Kandinsky, soyut sanata yönelerek 1909'da Doğaçlamalar, 1910'da Kompozisyonlar başlığını verdiği resimlerinde müzik sanatından etkilenmiş, renklerle sesler arasında ilişkiler kurmuştur. "Soyut Dışavurumculuk" terimi ilk kez Kandinsky'nin resimlerini betimlemek için kullanılmıştır. 1911'de Franz Marc'la birlikte Mavi Süvari adında bir grup kuran Kandinsky, 1914'te savaşın patlak vermesiyle Rusya'ya dönmüş, burada Rus Devrimi'nden sonra eğitimci olarak Sovyet rejimine katkıda bulunmuş, ancak Rusya'daki sanatsal eğilimlerin işlevselliğe yönelmesi nedeniyle çıkan anlaşmazlıklar sonucu ülkesini terk etmiştir. 1920'lerde Almanya'da Bauhaus Okulu'nda eğitimcilik yapan Kandinsky, 1934'ten ölümüne kadar yaşamını Paris'te sürdürmüştür. Yaşamı boyunca kişisel bir imge dağarcığının izlerini taşıyan, yer yer simgesel çağrışımlarla yüklü soyut resimler yapan Kandinsky'nin 1912 tarihli "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı yapıtı resimde soyutlamaya yönelik görüşlerine ilişkin önemli bir kaynaktır.

2. Belli belirsiz bir yaratma dürtüsüdür

Bu doğa sevgisi, temel olarak renk öğesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir. Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle sesli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışımdır ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışımdır. Tabii ki bu tip çalışmaların sonucu pek iyi olmazdı. Ben de o zaman resim içinde bazı alanlara bakıp, beni aynı derece etkileyen motifleri bulmaya çalışırdım. Ama hiç bulamazdım. Sonra, resmin o kadar da güçlü bir etki bırakmayan taraflarını daha etkili kılmaya çalışırdım. Sonraki becerilerim, bu tür deneyler sonucunda gelişmiştir...

Aynı zamanda, kendi içimde anlaşılmaz bazı dürtüler de hissederdim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi. Ve belli belirsiz bir şekilde bir resmin güzel bir manzaradan, ilginç ya da pitoresk bir görüntüden, hatta bir insanın portresi olmaktan başka bir şey olduğu duygusuna kapılmaya başlardım. Her şeyden çok renkleri sevdiğim için, o zaman bile, kafam ne kadar karışık da olsa, renk kompozisyonu üzerine düşünmeye ve renk tercihlerimi açıklayabilecek nesnel bir veriyi aramaya başlardım.

İşte bu, beni zamanımı araştırmaya yöneltmeme neden oldu ve arayışımın ikinci dönemine girdim.

...Artık gerçek bir varlığı olmayan geçmiş dönemlerin içimde renge duyduğum ilgiyi besleyecek özgür bir bahane oluşturabileceği duygusuna kapıldım. (...) 'Desen kuralları' konusunda ise, çok daha az özgür bırakırdım kendimi, örneğin insan figürünü çizerken başları dik tutmayı ve oldukça dikey bir çizgiyle bunu göstermeyi önemserdim.

Bu tür önyargılardan kendimi kurtarmam zaman aldı. "Kompozisyon 2" gibi resimlerimde, perspektif kaygısı olmadan özgür bir renk kullanımını benimsemiş olduğum görülebilir. Öte yandan, figürlerin fizyolojik kurallar içinde kalıp, bununla birlikte kompozisyonda deformasyona giden yaklaşımlardan hiçbir zaman hazzetmedim. Bana göre, eğer bir tek fiziksel alan resimsel gereklilik için gözden çıkarılabiliyorsa, o halde sanatçının diğer fiziksel alanları da terk etmesi, sanatsal bir hak ve sanatsal bir görevdi. Başkalarının resimlerinde, bedenin yapısına aykırı duran uzatmalar, anatomik biçimbozmalar gördükçe, benim aradığım temsil sorunuyla hiçbir ilgisi olmadığını gayet iyi anladım. Böylece, nesneler resmimden giderek yok olmaya başladı. 1910 civarında yaptığım erken dönem resimlerinde bu durum gözle görülebilmekteydi.

Fakat yine de nesneler, resimlerimden tümüyle yok olmadı, sanki yok olmak istemedi. Bir kere, öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şey de yoktur. İnsanın kendi içsel dürtüsü, yani yaratıcı ruhu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisi yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir; biçimi analiz edilebilir. Ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o

zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşturabilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım.

İkincisi, (ki bu da benim içsel gelişimimle bire bir ilintilidir), nesneleri tümüyle yok etmeyi istemiyordum. Daha önce de birçok kez dile getirdiğim gibi, nesnelerin kendi ruhsal tınısı olduğuna ve onların da sanatın her alanı için bir malzeme oluşturduğuna inanıyorum. Ben saf resimsel biçim arayışımda işte bu ruhsal tınıları duyabiliyordum. Böylece aynı resim içinde nesneleri giderek daha çok ve daha çok erittim, böylece hemen tanınmaz bir hale geldiler ve böylece duygusal tınılar izleyici tarafından yavaş yavaş deneyimlenebilir hale geldi. Şurada burada tamamen soyut biçimler de resmin içine girmeye başlamıştı kendiliğinden, ama yukarıda sözünü ettiğim renklendirme olmadan kendiliğinden saf bir resimsel etki uyandırmaları gerekiyordu. Başka bir deyişle, ben henüz tümüyle soyut biçimi deneyimleyecek kadar olgunlaşmamıştım ve nesneleri kullanarak hâlâ bir köprüye gereksinim duyuyordum. Eğer o zaman böyle bir yeteneğim olsaydı, o resimleri yaratabilirdim.

Ancak genel olarak, yani o zamanda bile, çok geçmeden mutlak resmi bir gün mutlaka keşfedeceğime inanıyordum. Deneyimlerim, sabırlı olmayı öğretmişti bana. Ama çok zorlandığım zamanlar da oldu.

(...)

Bir süre bütün zamanımı çizgisel öğeye verdim, çünkü içsel olarak hâlâ bu konuyu geliştirmem gerektiğini biliyordum. Sonradan kullandığım renkler, aynı yüzey üzerinde sanki üst üste binmiş gibidirler, ama ağırlıkları farklıdır. Böylece farklı alanların birbiriyle ilişkisi resmime kendiliğinden girmiş oldu. Böylece resimde yüzeyselliği de aşmış oluyordum, yani espas da kullanmış oluyordum çünkü espassızlık çok fazla dekoratif bir görüntüye yol açabilirdi. İçsel alanlar arasındaki bu farklılık, resimlerime, daha önceki erken resimlerde perspektif derinliğinin yerini alan bir derinlik oluşturdu. Ağırlıkları öyle dağıttım ki arkitektonik bir merkez oluşmasını engelledim. Çoğunlukla ağırlar yukarıda, hafifler aşağıdaydı. Çoğu zaman ortayı zayıf bırakıp, kenarları güçlendirirdim. Bölümler arasında büyük ağırlıklar koyardım hafif alanlar arasına. Soğuk renklerin öne çıkmasına, ılık tonların arkaya koymaya gayret ederdim. Bireysel renk tonlarını da bu şekilde ele alarak, daha ılık tonları soğutarak, soğukları ılıtarak kullanırdım ki tek bir renk bile bir kompozisyona dönüşsün. Bir sonuca ulaşmak için bana hizmet eden herşeyi burada saymam gereksiz ve olanaksız.

(...)

1911 yılının yazı çok uzun sürmüştü, Almanya'da görülmemiş sıcaklar yaşamıştık. Her gün uyandığımda, penceremden akkor bir mavi gökyüzü görürdüm. Fırtınalar da birkaç damla yağmur bırakıp gelip geçmişti. Çok hasta birisini iyileştirmek için hiçbir şeyin işe yaramadığı duygusuna kapılmıştım; sanki hastanın alnında birkaç damla ter birikiyor, ama sonra o ıstıraplı vücut

yine ateşler içinde yanıyordu. İnsanın derisi çatlak çatlak oluyordu. Soluğu kesiliyordu. Sanki birden bütün doğa bembeyaz olmuştu, beyaz (büyük sessizlik – olanaklarla dolu büyük sessizlik) her yere yayılıyor ve gözle görülür bir şekilde genişliyordu. Sonradan, bu duyguyu, resimlerimde beyazın oynadığı özel rolü gözlemlediğimde hissettiğimi hatırladım. O günden beri, bu ana rengin kendi içinde ne kadar akla gelmeyecek olanaklarla dolu olduğunu bilirim. Bu rengi daha önce ne kadar yanlış anladığımı anladım çünkü onu büyük alanlarda çizgisel öğeyi belirgin kılmak için gereken bir renk olarak görmüş, içsel gücünün pervasızlığından korkmuştum. Bu keşif benim için büyük önem taşıdı. Daha önce hissetmediğim ölçüde bir kesinlikle, bir rengin ilkesel tonu, içsel, içkin karakterinin farklı kullanımlarla sonsuz bir şekilde yeniden tanımlanabileceğini, örneğin, hiç kayıtsız bir rengin en ifadeli olduğu sanılan renkten çok daha fazla ifade yüklenebileceğini hissettim. Bu uyanış, resmi benim için tersine döndürdü ve önümde daha önce inanmadığım alanlar açıldı, aynı değerin sonsuz içsel, binlerce sınırsız değerini, tek bir değerden binlerce dizi elde edebileceğimi fark ettirdi ve gözlerimin önünde mutlak sanat alanının kapılarını açtı.

Bu deneyimin ruhsal ve mantıksal bir sonucu, dışsal biçim öğesinin daha da kesin olarak ortaya konması, içeriğin daha da soğuk biçimlerle ifade edilmesi dürtüsünü doğurdu. O an halen tam olarak bilinçaltı düşünme biçimim içinde, en yüksek trajedi kendini en yüksek soğukluk içinde saklıyordu, yani, en büyük soğukluğun en yüksek trajedi olduğunu gördük. (...)

Bu ruh hali içinde birçok resim yaptım ("Zigzaglı Resim", "Kompozisyon 5", "Kompozisyon 6" ve benzerleri). Öte yandan, eğer yeterince uzun yaşayabilirsem, o an gözümün önünde gördüklerime benzer bir dünyanın kapılarının açılacağından da emindim. İnsanın dağın eteklerindeyken tepesini görmesi gibi bir duyguydu bu.

Aynı nedenle, el becerisi gerektirmeyen öğelere giderek daha çok ilgi duymaya başladım. İfadeyi dışlayarak, ifadeci öğeleri de dışladım. Onu yerleştirdiğim dışsal pozisyon uyarınca, ifadesel olarak o kadar da belli olmayan öğeleri ön plana çıkardım. Renklerimi, onları yüzey üzerinde ıslatarak, gerçek doğalarının ve saflıklarının ön plana çıkmasına olanak tanıyacak şekilde tonal belirlilikten soyutladım, sanki buzlu camın ötesinde görünüyormuş gibi gösterdim. "22 Numaralı Doğaçlama"yla "5 Numaralı Kompozisyon" bu şekilde, "6 Numaralı Kompozisyon" da büyük ölçüde bu şekilde yapıldı. (...) "2 Numaralı Kompozisyon" bir temadan yola çıkarak yapılmadı, zaten belki de o dönemde bir temayı resmetmek beni ürkütebilirdi. Gerçi "5 Numaralı Kompozisyon" için gayet soğukkanlılıkla Diriliş temasını, 6 Numara için de Tufan'ı seçtim. İnsanın saf resim içinde bu tür çokça tüketilmiş temaları ele alabilmesi için gerçekten cesur davranması gerekir. Bu benim için bir güç gösterisiydi ve bana göre sonuçları da olumlu oldu.

Ondan sonra yapılan resimlerde ne bir tema var ne de belli bir cisimden yola çıkan biçimlerdi. Bu bilinçli bir şekilde değil, doğal olarak, kendiliğinden oldu. Sonraki yıllarda böyle kendiliğinden ortaya çıkan biçimler ağırlık kazanmaya başladı, ben de kendimi bu soyut öğelerin çeşitliliğine bıraktım. Böylece soyut biçimler ağırlık kazandı ve belirgin, ama yumuşak bir biçimde temsilî öğeleri resmin dışına itti.

Böylece, öngördüğüm yolda karşıma çıkabileceğini düşündüğüm en büyük üç tehlikenin etrafında dolaşmıştım. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Üsluplaşmış biçim tehlikesi, çünkü bu tür biçimler ya ölü doğarlar ya da yaşayamayacak kadar zayıftırlar, hemen yok olurlar.

2. Dekoratif biçim tehlikesi, çünkü bu tür biçimler dışsal bir güzellik sunarlar, dışardan bakıldığında ifadesel olan özellikleri, içsel anlamda ifadeden yoksundur.

3. Deneysel biçim tehlikesi, çünkü bu biçimler deneysel arayışlarla meydana çıkarlar, başka bir deyişle sezgiden yoksun olurlar ve dolayısıyla her *biçim* gibi, belli bir iç ses, ama yapmacık bir içsel gereklilik taşırlar.

Kendimi teslim etmeme rağmen beni defalarca acı bir umutsuzluğa sürükleyen o içsel olgunluk, kendi (gerekli) biçimsel öğesini yaratacaktı.

Daha önce de defalarca söylendiği gibi, bir sanat yapıtının hedefini sözcüklere başvurarak açıklamak mümkün değildir. Bu yolda harcanan bütün çabalara karşın, en üst seviyedeki eğitimin ya da bilginin yönlendirdiği dilin bile buna kani olmadığı açıktır. Şimdi nesnel bir biçimde mantık yürütmeyi bırakarak söylüyorum ki bu iddia gerçekten doğrudur çünkü sanatçının kendisi bile kendi hedefini tam anlamıyla anlayıp kavrayamaz.

Ve son olarak: duyarlılığı embriyonik evrede kalmış kişilere en iyi sözcükler bile yetmez.

Dolayısıyla, sonuç olarak, meseleye tersinden bakıp, elimden geldiğince ne istemediğimi açıklamaya çalışacağım. Günümüzün sanat eleştirisinde öne sürülen birçok iddiayı da çürütmüş olacağım çünkü dinlediğimiz eleştiriler, bugüne kadar bir işe yaramamış ve kulak verenleri yanıltmıştır.

Ben müzik resmetmek istemiyorum.

Ben ruh halleri resimlemek istemiyorum.

Renksel olarak ya da renklerden soyutlanarak resim yapmak istemiyorum.

Geçmişin başyapıtlarındaki armoninin herhangi bir özelliğini yıkmak, değiştirmek ya da onlarla yarışmak istemiyorum.

Geleceğe doğru yolu göstermek istemiyorum.

Bugüne kadar nesnel ve bilimsel açıdan ele aldığım ama daha pek çok eksiği bulunan kuramsal yapıtlarımdan ayrı olarak en azından birkaç izleyici tarafından doğru biçimde deneyimlenebilen iyi, gerekli, yaşayan resimler yapabilmek istiyorum.

Kazimir Maleviç*
Süprematizm (1927)

Süprematizm, yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğüdür.

Süprematist için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda bilinçle "somutluk" kazanması, aslında o duygunun *yansımasının* belli bir mecra aracılığıyla gerçekçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelir. Böylesi gerçekçi bir kavramsallaştırmanın Süprematist sanatta bir değeri yoktur... Ve aslında yalnızca Süprematist sanatta değil, genel olarak sanat için böyledir, çünkü bir sanat yaptının hakiki, kalıcı değeri (hangi ekole ait olursa olsun) yalnızca ve yalnızca ifade ettiği duyguya bağlıdır.

Akademik natüralizm ve İzlenimcilik, Cézanne'cılık, Kübizm vb. ekollerin natüralizmi de bir sanat yapıtının hakiki değerini belirlemekle ilgisi olmayan birer diyalektik yöntem olmaktan öteye gitmez. Amacı görünen dünyayı betimlemek olan temsillerin sanatla hiçbir ilgisi yoktur, öte yandan sanat yapıtında görünen dünyayı ifade eden objektif biçimlerin kullanılması, yüksek bir sanatsal değere sahip olması olasılığını ortadan kaldırmaz. Bu açıdan bakıldığında Süprematist için en uygun temsil biçimi, duygunun ifadesine olası en kapsamlı biçimde olanak tanıyan ve objelerin tanıdık görüntüsünü dışlayan temsil biçimidir.

Süprematist için tek başına görünen dünyanın objektif temsili bir anlam taşımaz; bilinçli aklın kavramlarının bir değeri yoktur. Belirleyici etken duygudur... ve sanat böylece non-objektif temsile, yani Süprematizm'e varır. Duygudan başka hiçbir şeyin algılanamayacağı bir "çöl"e varır. Sanatçı, yaşamın ve "sanat"ın objektif-ideal yapısını belirleyen her şeyi –yani düşünceleri, kavramları ve imgeleri– saf duyguya varabilmek için bir kenara koyar.

Geçmişte, en azından görünüşte dinin ve devletin hizmetinde olan sanat, yeni bir dünyanın saf duygu dünyasının inşasını ifade eden *Süprematizm* (uygulamalı olmayan) saf sanat için yepyeni bir hayat kazanacaktır. 1913 yılında sanatı objektifliğin safrasından çaresizce kurtarma çabası içinde kareye sığınıp, beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareyi sergilediğimde eleştirmenlerle birlikte kamuoyu, "Sevdiğimiz her şeyi yitirdik. Bir çöldeyiz sanki... Karşımızda beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden başka bir şey yok!" diye-

* Kazimir Maleviç (1878-1935); Rus ressam, geometrik soyut resmin başlıca figürlerindendir. Kiev Sanat Okulu'nda ve Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim gören Maleviç, Kübizm ve Fütürizmin etkilerini taşıyan ilk dönem resimlerinin ardından saf geometrik soyuta 1913 tarihinde gerçekleştirdiği beyaz zemin üzerine siyah kare resmiyle Süprematizm adını verdiği akımın öncülüğünü yapmıştır. 1918'den itibaren "Beyaz Üzerine Beyaz" resimler dizisini gerçekleştirdikten sonra 1920'lerde yeniden figüratif resme yönelen Maleviç, bu tarihlerden itibaren eğitimciliğe ağırlık vermiştir. Maleviç, sanatıyla olduğu kadar soyut sanatın kuramsal altyapısına ilişkin yazılarıyla da dikkat çekmiş bir figürdür.

rek yakınmışlardı. "Çölün" simgesini yok etmek için "solup giden" sözcükler seçiliyor, böylece o "ölü kare"ye o çok sevilen "gerçekliğe" ("hakiki objektiflik" ve ruhsal bir duygu) benzerliği açısından anlamlar yükleniyordu. Eleştirmenler ve kamuoyu için o kare anlaşılmaz ve tehlikeliydi sanki... ama tabii buna şaşmamak gerekirdi.

Non-objektif sanatın doruklarına tırmanabilmek zorlu ve zahmetlidir... ama bu zorluklara katlanmaya değer. Tanıdık olan giderek daha çok arka plana gömülür... Görünen dünyanın konturları, "sevdiğimiz ve bildiğimiz her şey" gözden kaybolana kadar adım adım soluklaşır.

Artık "görünene benzemek" yoktur, idealize edilmiş imgeler yoktur – çölden başka bir şey yoktur!

Ama bu çöl, her yeri kaplayan non-objektif duygunun ruhuyla doludur.

Ben bile yaşayıp çalıştığım, gerçekliğine inandığım "irade ve düşünce dünyası"nı geride bırakırken korkuya yakın bir ürkeklik hissettim.

Ama müthiş bir özgürleştirici non-objektiflik duygusu beni duygudan başka hiçbir şeyin gerçek olmadığı "çöl"e çekti... böylece duygu, yaşamımın özünü oluşturmaya başladı.

Benim sergilediğim "boş bir kare" değil, non-objektiflik duygusudur.

"Nesne" ve "kavram"ın yerini duygunun aldığını görünce irade ve düşünce dünyasının sahteliğini fark ettim.

O halde bir süt şişesi, sütün simgesi midir?

Süprematizm, zaman içinde "şeylerin" birikimiyle örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir.

Bana öyle geliyor ki eleştirmenler ve kamuoyu için Raffaello, Rubens, Rembrandt ve benzerlerinin resmi, resimlerin gerçek değerini, o resimleri oluşturan duyguyu örten sayısız "şey"in üst üste ***birikmesinden*** başka bir şey değildir. Burada hayranlık duyulan, objektif temsilin virtüozitesinden başka bir şey değildir.

Büyük ustaların yapıtlarından, o yapıtlarda ifade edilen duyguyu –yani gerçek sanatsal değeri– çekip almak ve saklamak mümkün olsaydı, kamuoyuyla birlikte eleştirmenler ve sanat akademisyenleri farkına bile varmazdı.

Dolayısıyla, resmettiğim karenin kamuoyuna boşmuş gibi gelmesi, hiç de şaşırtıcı değildir. Bir sanat yapıtını objektif temsilin taşıdığı virtüozite –yani gerçeğe benzeyişinin derecesi– üzerinden değerlendirmek ve o objektif temsilde uyanmış duygunun simgesini gördüğüne inanmak konusunda ısrar edenler, bir sanat yapıtının gerçek içeriğini hiçbir zaman algılayamayacaklardır.

Kamuoyu bugün genel olarak hâlâ, sanatın "o çok sevilen gerçeklikten" koptuğu anda yok olacağına inanmakta ve o çok nefret edilen saf duygu öğesinin –soyutlamanın– bugün ne kadar güç kazanmakta olduğunu hayal kırıklığıyla gözlemlemektedir...

Sanat artık devletin ve dinin hizmetinde olmak, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor ve "şeylerin" engeli

olmadan ("zamanın alışkanlık haline getirdiği kaynakların") yalnızca kendi başına, kendi için varolmak istiyor.

Oysa sanatsal yaratının doğası ve anlamı ve genel olarak yaratıcı işlerin doğası bugün hâlâ yanlış anlaşılıyor, her türlü yaratının yegâne kaynağının her zaman ve her yerde yalnızca duygu olduğu anlaşılamıyor.

İnsanoğlunun hissettiği duygular, insanın kendisinden bile güçlüdür... ve ne olursa olsun bir çıkış yolu bulmak zorundadır; bunlar dışsal bir biçim kazanmalı, sanat yapıtı aracılığıyla ifadesini bulmalıdır.

(...)

Beyaz zemin üzerine siyah kare, non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare=duygu; beyaz zemin=bu duygunun ötesindeki boşluktur.

Oysa genel olarak kamuoyu, non-objektifliğin bu temsilinde sanatın ölümünü görmüş, aslında duygunun dışsal bir biçime kavuştuğunu anlayamamıştır.

Süprematist kare ve o kareden türeyen biçimler, ilkellerin *süs değil, bir tür ritim duygusunu* temsil eden izlere (simgelere) benzer.

Süprematizm dünyaya yeni bir duygu dünyası değil, duygu dünyasının yepyeni ve doğrudan temsil biçimini getirmiştir.

Kare değişerek yeni biçimler yaratmakta, bu yeni biçimlerin öğeleri de şu ya da bu şekilde onlara neden olan duyguların temsili olarak işlev görmektedir.

Antik bir sütunu incelediğimizde biz onun bir bina içinde teknik bir işlevi yerine getirmek üzere ne kadar iyi yapıldığına değil, onda saf duygunun somut ifadesine bakarız. Artık onu yapısal bir gereklilik olarak değil, başlı başına bir sanat yapıtı olarak değerlendiririz.

(...)

Antik sanat yapıtları günümüzde pratik işlevleri açısından değil, sonsuz sanatsal güçlerinin keyfine varabilmemiz için müzelere konup korunur.

Yeni, non-objektif ("işe yaramaz") sanatla geçmişin sanatı arasındaki fark, geçmişin sanatının esas sanatsal değerinin ancak yaşadığı dönemden sonra, yeni bir beklenti nedeniyle terk edildiği zaman ortaya çıkması (fark edilmesi); yeni sanatın uygulamalı sanatının ise, "pratik işlev"i kapı dışarı ederek yaşamı geride bırakmasıdır.

Böylece yeni non-objektif sanat, saf duygunun ifadesi olarak herhangi bir pratik değer, düşünce, "vaat edilmiş toprak" amacında değildir. Antik bir tapınağın güzelliği, bir zamanlar belli bir sosyal düzenin ve dinin merkezi olmasından değil, biçiminin plastik ilişkilerin arayışında olan saf duygudan kaynaklanmış olmasındandır. Tapınak yapısında somut bir ifadeye kavuşan o sanatsal duygu bizim için sonsuza kadar değerli ve canlıdır – oysa ona yol açan sosyal düzen çoktan yok olmuştur. Yaşamın göstergeleri bugüne değin iki farklı bakış açısına göre şekillenmiştir – bunlar, maddesel ve dinseldir. Yaşa-

mın bir de sanat açısından düşünülmesinin aynı ölçüde önemli bir üçüncü bakış açısı getirmesi gerektiği düşünülebilir. Ne var ki pratik yaşamda sanat (ikinci sınıf bir güç olarak) dünyayı ve yaşamı sözünü ettiğim bu iki bakış açısına göre değerlendirenlerin hizmetine girmiştir. Bu durum, sanatın hangi koşulda olursa olsun her zaman sanatsal değerlerin mutlak ve sonsuz olduğu ve yaratıcı yaşamı yönlendirdiği gerçeğiyle çelişmektedir. Sanatçı, en ilkel araçlarla bile (kömür, domuz kılı, çalı çırpı, kiriş, çelik tel) en gelişmiş, en işe yarar teknolojinin bile yaratamayacağı bir şey yaratır. "İşlevselliği" savunanlar, sanatı yaşamın (işlevsel yaşamın) bir tür kutsal doruğu olarak değerlendirmeye hakları olduğuna inanırlar. Bu kutsallığın temelinde, "Bay Miller" ya da Bay Miller'in bir portresi (yani yaşamın bir "kopyasının" kopyası) yer alır. Yaşamın maskesi, sanatın gerçek çehresini saklar.

(...)

Müzelerde gördüğümüz her obje, tek bir şeyin bile yararlı olmadığı, kullanışlı olmadığı düşüncesini destekler: yoksa bütün bu objelerin müzelerde ne işi vardır? Bu objelerin bir zamanlar kullanışlı olması ise, o dönemde daha kullanışlı başka bir şeyin henüz bilinmemesinden kaynaklanır... Bugün bize yararlı ve kullanışlı gelen şeylerin yarın tamamen işlevini yitirmeyeceğini söylememiz mümkün müdür?.. Dolayısıyla en eski sanat yapıtlarının binlerce yıl sonrasında, yani bugün bile tüm güzelliği ve doğallığıyla etkileyici gelmesi bizi biraz olsun düşündürmez mi?

Süprematistler, hakiki, "maskesiz" sanata ulaşabilmek ve o doruk noktasında saf sanatsal duygunun prizmasından bakarak yaşamı görebilmek için objektif temsili terk etmişlerdir. Objektif dünyadaki hiçbir şey, bilinçli aklımızla algıladığımız gibi "sağlam ve sarsılmaz" değildir. Önceden belirlenmiş hiçbir şeyi hazır bir şekilde kabul etmemeli, ayrıca hiçbir şeyin sonsuza kadar sürmeyeceğini de göz önünde bulundurmalıyız. "Sağlam bir şekilde yerleşik hale gelmiş" tanıdık her şey yer değiştirerek yepyeni ve önce bize yabancı gelecek yeni bir düzene dönüşebilir. O halde bir sanatsal düzen kurmak neden mümkün olmasın?

(...)

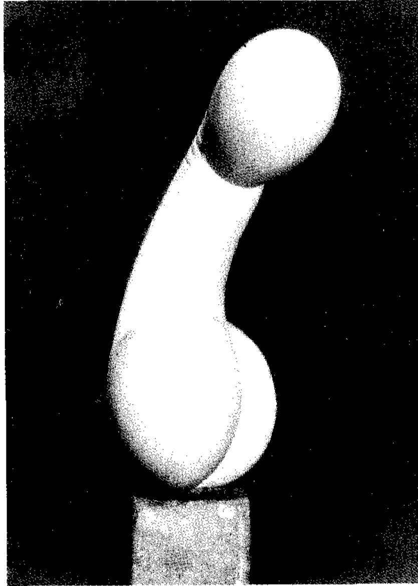
Yeni biçimler ve yeni biçimsel ilişkiler üreten yeni bir sanat olarak Süprematizm, resimsel duygunun dışsal ifadesi olarak, yeni bir mimari haline gelecektir: Süprematizmin biçimleri, tuval yüzeyinden mekâna taşınacaktır. Resimde ya da mimaride olsun Süprematist öğe, sosyal ya da maddesel olan her türlü eğilimden bağımsızdır. Ne kadar yüce ya da önemli olursa olsun her sosyal düşünce açlık duygusundan kaynaklanır; ne kadar küçük ya da önemsiz olursa olsun her sanat yapıtı resimsel ya da plastik duygudan kaynaklanır. Sanatın sorunlarının midenin ya da zekânın sorunlarından çok daha başka yerde bulunduğunu kabul etmemizin zamanı çoktan gelmiştir. Süprematizm sayesinde kendi saf, işlevsellikten uzak biçimini kazanan ve non-objektif duygunun üstünlüğünü taşımaya başlayan sanat, hakiki bir dünya düzeni, yeni bir

yaşam felsefesi ortaya koymaktadır. Dünyanın non-objektifliğini fark etmektedir ve değişen görgü/kültür tarihinin bir illüstrasyonu olmaktan kurtulmuştur. Gerçekte non-objektif duygu sanatın olası tek kaynağı olmasına karşın geçmişin sanatı, objektif konuları kullanması nedeniyle kendine yabancı olan bir dizi duyguyu istemeden barındırmıştır. Oysa bir baykuş kovuğuna yuva yaptığında bile bir ağaç, sonuçta bir ağaçtır.

"Pratik meseleler" denen o meselelerin terk edilmesiyle tuval yüzeyindeki plastik duygunun mekâna taşınmasının yolunu açan Süprematizm yaratıcı sanat için yeni olanaklar doğurmuştur. Sanatçı (ressam) artık tuval yüzeyine (resimsel mekân) bağımlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden mekâna taşıyabilir.

Constantin Brancusi*

Brancusi'nin Kendi Bakış Açısından Prenses X (ykş. 1917)



Brancusi'nin kendi çektiği fotoğraflarda, heykellerini izleyiciye, kendi seçtiği açıdan göstermek çabası sezilir.

* Constantin Brancusi (1876-1957); Rumen heykeltıraş, modern heykelin başlıca figürlerindendir. Bükreş Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim gören Brancusi, 1907'de Paris'e taşınmış burada kısa sürede Rodin'in etkisinden kurtularak soyut bir heykel anlayışına yönelmiştir. Kuşlar, sarılan çiftler, başlar gibi belli başlı temalara yönelen Brancusi, heykeli dışsal görünümlerin boyunduruğundan kurtarmaya çalışmış, doğaya özgü biçimleri en soyut haline indirgeyerek kullandığı taş, ahşap, bronz gibi malzemelerin de dile gelmesine çalışmıştır. Brancusi'nin en ünlü yapıtları arasında, Birinci Dünya Savaşı'nda ölen askerlerin anısına yaptığı1938 tarihli "Sonsuz Sütun" bulunur.

Theo Van Doesburg*
De Stijl Manifestosu 1 (1918)

1. Zamana dair hem eski hem yeni bir bilinç vardır.

Eski, bireyle bağlantılıdır. Yeni, evrenselle bağlantılıdır.

Bireyin evrensellikle mücadelesi, kendini hem dünya savaşında hem günümüz sanatında ortaya koyar.

2. Savaş, eski dünyayı ve eski dünyanın içindeki her şeyi yıkar: her devlette bireysel hâkimiyet kurulur.

3. Yeni sanat, zamanın içerdiği yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir.

4. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.

5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin hâkimiyeti, buna karşı durur.

6. Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inananlara çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta olduğu gibi saf sanatsal ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.

Günümüzün sanatçıları, dünyanın dört bir yanında aynı bilinci taşıyorlar ve dolayısıyla entelektüel bir açıdan bireysel despotizme karşı verilen savaşta rol almış bulunuyorlar. Dolayısıyla onlar, yaşamda, sanatta ve kültürde gerek entelektüel gerek maddi anlamda uluslararası birlik kurmaya çalışanlara yakınlık duyuyorlar.

Piet Mondrian**
Yeni Plastik Üzerine Diyalog (1919)

A: Şarkıcı

B: Ressam

A: Daha erken yapıtlarınıza hayranım. Dolayısıyla, şu anda yaptığınız resimleri anlayabilmem benim için çok önemli. Ben bu dikdörtgenlerde hiçbir şey göremiyorum. Hedefiniz nedir?

* Theo Van Doesburg (1883-1931); Hollandalı ressam, Mondrian'la birlikte De Stijl akımının öncülüğünü yapmıştır. Genç yaşta resimle uğraşmaya başlayan, ancak resmî bir sanat eğitimi görmeyen Doesburg, İzlenimcilik ve Dışavurumculuk gibi akımların etkisinde yaptığı ilk dönem resimlerinin ardından saf soyut sanata yönelmiştir. 1917 yılında De Stijl dergisini çıkarmaya başlayan sanatçı, yazılarıyla da soyut sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuş, "Yeni Plastik Sanat" (1925) adlı kitabı Bauhaus okulu tarafından yayımlanmıştır. 1920'lerde Mondrian'la yollarını ayırarak keskin yatay/dikey çizgilerden "kontr-kompozisyon" adını verdiği diyagonal çizgilere geçiş yapan Doesburg, mimariyle de ilgilenmiştir.

** Piet Mondrian (1872-1944); Hollandalı ressam, soyut sanatın öncülerinden. Amsterdam Akademisi'nde eğitim gören Mondrian, Birinci Dünya Savaşı sırasında sık sık gittiği Paris'te yeni sanatsal akımlardan etkilenmiş, Kübizmin etkisiyle geometrik soyutlamaya yönelmiş, ancak Kübist

B: Yeni resimlerimde amacım önceki resimlerimdekinden farklı değil. İkisinin de amacı *aynı*, ama yeni resimlerimde bu amaç çok daha açık bir şekilde görülebiliyor.

A: Peki nedir o amaç?

B: Renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden öğeler arasındaki *ilişkileri* plastik olarak ifade edebilmek.

A: Ama daha önceki resimlerinizde *doğayı* temsil etmiyor muydunuz?

B: Kendimi, doğa *aracılığıyla* temsil ediyordum. Ama resimlerimin gelişimini yakından izlerseniz, nesnelerin natüralist görünümünü giderek terk ettiğimi, öğeler arasındaki ilişkilerin plastik ifadesine yoğunlaştığımı görebilirsiniz.

A: O halde siz natüralist görüntünün öğeler arasındaki ilişkinin plastik ifadesini engellediğini mi düşünüyorsunuz?

B: Bir şarkıda iki sözcüğü aynı güçle üzerine basarak söylerseniz, ikisi de diğerini bastırır. Hem natüralist görüntüyü hem plastik ilişkileri aynı belirlilikle ifade edemezsiniz. Natüralist biçim, natüralist renk ve natüralist çizgi kullandığınızda, plastik ilişkilerin üzerine bir perde iner. Plastik olarak belirli bir ifade ortaya koyabilmek için, o ilişkilerin yalnızca renk ve çizgiyle temsil edilmesi gerekir. Doğanın değişkenliği içinde şeylerin cisim bulmasında biçim ve renk eğilip bükülür. Erken dönem resimlerinde resimsel ifade biçiminin hakkını verebilmek için rengin ve çizginin kendini giderek daha çok belli etmesine izin veriyordum.

A: Peki ama renk ve çizgi, doğada algıladığımız biçimler olmaksızın herhangi bir şeyi nasıl belirli bir şekilde temsil edebilir ki?

B: Renk ve çizgiyi plastik olarak ifade etmek, renk ve çizgi üzerinden bir zıtlık elde etmek anlamındadır; bu zıtlık da plastik bir ilişkiyi ifade eder. Benim her zaman aradığım, ilişkidir ve ilişki, her resmin ifade etmeye çalıştığı şeydir.

A: Ama resim plastik ifade için her zaman doğayı kullanmış ve doğanın güzelliği bir ideal olarak yüceltilmiştir.

B: Evet, doğanın güzelliği üzerinden ideale ulaşılmıştır; ama plastik ifadede ideal, salt doğal görünümlerin temsilinden başka bir şeydir.

---

soyutlamayı görünenin ötesine taşıyarak saf bir soyut sanat arayışına girmiştir. 1914-15 yıllarında doğadan tümüyle uzaklaşarak resim yüzeyinde yatay/dikey çizgilerin hâkim olduğu ve kendisinin "Yeni Plastik" olarak adlandırdığı bir resimsel anlayış benimsemiştir. 1915'te Theo Van Doesburg ile birlikte De Stijl akımını kuran Mondrian'ın tümüyle biçimsel ilişkilere dayanan resimlerinde yatay ya da dikey siyah çizgiler, beyaz yüzeyler ve mavi, kırmızı, sarı gibi temel renkler dışında bir öğe yoktur. 1919-38 yılları arasında Paris'te, 1938-40 arasında Londra'da, 1940'tan itibaren ölümüne kadar ABD'de yaşayan Mondrian, "Broadway Boogie Woogie" gibi son dönem resimlerinde, caz müziğinin ve Amerikan müzikallerinin etkisi olarak nitelendirilen daha dinamik, hatta neşeli bir üslup benimsemiştir. Savunduğu 'yeni plastik anlayış' üzerine yazılar da kaleme alan Mondrian'ın 1920'de "Yeni Plastisizm" adıyla yayımlanmış bir kitabı bulunmaktadır.

A: Ama ideal dediğimiz sonuçta bizim kendi belirlediğimiz bir ideal değil midir?

B: Hem içimizdedir, hem *dışımızdadır*. Eskiler idealin her yerde ve her şeyde olduğuna inanırlardı. Öyle ya da böyle, ideal, estetik olarak güzelliğin belirtisidir. Ama siz biraz önce 'doğanın güzelliği' derken neyi kast etmiştiniz?

A: Örneğin aklıma antik dönemden bir yapıt geldi, insan bedeninin tüm güzelliğini biçimsel olarak barındırdığına inanılan bir imge...

B: Peki bir an için gerçekçi olarak adlandırılan sanat ekollerinden bazı başyapıtları getirin aklınıza, hani o ideal güzellikten hiçbir iz taşımamasına rağmen yine de *güzelliği* ifade eden resimleri. Bu iki türde yapıtı karşılaştırarak, doğanın yalnızca güzelliğinin değil, sözde çirkinliğinin de bizi etkilediğini, ya da sizin deyiminizle ideal seviyesine yüceltilebildiğini göreceksiniz. Resimde güzellik duygusunu yaratan konu, temsil ya da doğanın kendisi değildir. Bunlar, *kompozisyon, renk ve biçim* temelinde belli bir tür güzelliğin ortaya çıkmasını sağlar o kadar.

A: Söylediğiniz kulağa mantıklı geliyor ama konuya yabancı bir kişi meseleyi böyle algılamaz. Ben *salt* renk ve çizgiyle, herhangi bir konu ya da temsil olmadan ilişkilerin ifade edilebileceğini düşünemiyorum; melodisiz ses de düşünemediğim gibi – modern bestecilerimizden birinin gerçekleştirdiği bir ses kompozisyonu benim için *hiçbir şey* ifade etmiyor.

B: Resimde temsili *temsil* olarak görmeden önce, *kompozisyon, renk ve çizgiyi* görmeye çalışmalısınız. Ancak o zaman resimdeki konunun resmin önünde bir engel olduğunu hissetmeye başlayabilirsiniz.

A: Rengin doğaya bağlı kalmadan kullanılmasıyla konunun bir ölçüde yok olduğu geçiş dönemi resimlerinizi hatırladığımda, güzelliğin yaratılabilir olduğunu, hatta gerçekliğe yer vermeden daha etkili bir biçimde yaratılabilir olduğunu açıkça görebiliyorum. Çünkü o resimler bana saf natüralist resimlerden çok daha güçlü bir estetik duygu hissettiriyor. Ama rengin en azından bir *biçimi* olması gerekmez mi?

B: Biçim ya da biçim yanılgısı diyelim; her neyse, renk herhangi bir şeyi plastik olarak ifade edecekse, öncelikle açık bir şekilde *sınırlandırılmalıdır*. Benim geçişsel resimlerim dediğiniz dönemimde, konunun özgür bir renksel ifadeyle nötrleştirildiğini fark ettiniz haklı olarak. Ama rengin plastik ifadesinin yine de büyük ölçüde doğaya bağlı kalarak plastik ifade bulduğunu da görmeniz gerekir. Rengi ve biçimi uyumlu kılabilmek için, resmin konusu, yani *biçimi* özenle seçilmiştir. Eğer amacım geniş alanlar ve yayılmanın ifadesi olsaydı, o zaman konu bunu düşünerek *seçilmiş* olurdu. Plastik düşünce, kumullu bir manzara, bir deniz ya da kilise konusuna bağlı olarak birkaç ifade kazandı. Çiçeklerimi hatırlıyorsunuz ki onlar da olabilecek birçok çeşitle-

me arasında 'seçildi'. Onların da deniz manzaralarımdan, kumullarımdan ve kiliselerimden 'başka' bir ifadeye sahip olduğunu fark etmediniz mi?

A: Kesinlikle! Çiçekler bana çok daha özel bir duygu verirken, deniz, kumul ve kilise manzaraları sanki açıkça 'espas'la ilgiliydi.

B: O halde biçimin önemini kavramışsınız. Çiçek gibi kapalı bir biçim, kumulların açık kıvrımlı çizgilerinden, ya da kilisenin dikey çizgisinden ya da başka birtakım çiçeklerin parlak yapraklarından farklı bir şey ifade eder. Karşılaştırma yaparak, belli bir biçimin belli bir etki bıraktığını, çizginin *plastik* bir etkiye sahip olduğunu ve en gergin çizginin sabitlik, güç ve enginlik duygusunu verdiğini görebilirsiniz.

A: Ama ben yine de sizin neden yalnızca *dikey çizgiyi* tercih edip, eğri çizgileri *tümüyle* dışladığınızı anlayamıyorum.

B: Enginlik duygusunun ifadesini aramak, en *yüksek* gerilimi aramama neden oldu: yani dikey çizgiyi; çünkü eğriler dikleşiyor, eğrilere zaten yer kalmıyor.

A: Bu sonuca birden mi vardınız?

B: Hayır, zaman içinde. Önce kaprisleri, sonra serbest eğrileri, sonra da matematiksel eğrileri yok ettim.

A: O halde bu soyutlama sürecinden sonra natüralist temsili ve konuyu tümüyle dışlamaya başladınız?

B: Evet öyle, *yapıtın kendisi üzerinden* gelişen bir süreçti bu. Bu dışlamayla ilgili az önce sözünü ettiğim kuramlar, sonradan gelişti. Tutarlı bir soyutlama süreci, görsel-somut verileri plastik ifademden tümüyle dışlamama yol açtı. Bir ağacın resmini yaparken, kıvrımları soyutlayarak ilerledim: görebileceğiniz gibi o 'ağaç'tan geriye çok az şey kaldı.

A: Ama bir ağaç dikey çizgilerle de temsil edilemez mi?

B: Tabii ki. Demek ki açıklamalarımda bir eksik var: resimden natüralist öğeyi tümüyle dışlamak için *tek başına soyutlama* yetmez. Çizgi ve rengin, doğada olduğundan *farklı bir biçimde düzenlenmesi* gerek.

A: O halde sanatçının kompozisyon dediği şey de mi değişir?

B: Evet, dengeli bir ilişkisellik üzerinden saf bir plastik ifadeye varabilmek için matematiksel olan ama simetrik olmayan, tümden farklı bir kompozisyon anlayışı gerekir. Doğal olanı dikey çizgilerle ifade etmek, etkisi çok daha güçlü de olsa yine de *natüralist* bir temsil olarak kalır.

A: Ama böyle bir soyutlama ve dönüşmüş kompozisyon anlayışı, her imgenin *benzerlik* taşımasına yol açmaz mı?

B: Eğer şeylerin ayırıcı değil ortak noktalarını plastik olarak ifade etmek istiyorsak bu bir engel değil bir gerekliliktir. Dolayısıyla *özel* olan, yani bizi özden uzaklaştıran şey yok olur ve geriye yalnızca evrensel olan kalır. Nes-

nelerin betimlenmesi, yerini ilişkilerin saf plastik ifadesine bırakır.

A: Dünkü konuşmamızdan, soyut resmin natüralist resimden doğduğu sonucunu çıkardım. Daha erken dönemde yaptığınız resimleri bildiğim için bunu kavramam daha kolay oldu. Peki soyut resim yalnızca *entelektüel* değildir, *duyguların* da ürünüdür diyebilir miyiz?

B: İkisinin de ürünüdür: daha derin duygu ve daha derin zekâ içerir. Duyguların derinlik kazanması, çoğu göz için yıkım demektir. Yeni Plastiğin daha derin duygusunun pek anlaşılamaması da bundandır. Ressamın soyut-gerçekçi bir tarzda *yaratmayı öğrenmesi* gibi, izleyicinin de soyut-gerçek resimleri *görmeyi öğrenmesi* gerekir. Bu, *yaşam sürecinin* sanatın plastik ifadesinden yansımasıdır. İnsanlar çoğu zaman sanat yapıtlarını bir tür *lüks* gibi, yalnızca *hoş* bir şeymiş gibi, bir dekorasyon öğesiymiş gibi, hayatın *dışındaymış* gibi düşünürler. Oysa yaşam ve sanat *birdir*; her ikisi de gerçeğin ifadesidir. Örneğin toplumdaki eşit ilişkilerin *adil* olanı temsil ettiği düşünülürse, sanatta da zamanın ruhu olgunlaştığında hayatın taleplerini bastırdığı görülür.

A: Hayatın ve sanatın birliğine son derece olumlu bakıyorum, ama aslolan *hayattır*!

B: Hayatın her türlü ifadesinin–ister dinsel, ister sosyal hayatta ister sanatta olsun– her zaman ortak bir *temeli* vardır. Aslında bunu biraz daha açmalıyız, söyleyecek o kadar çok şey var ki. Bazılarımız bunu öyle güçlü bir biçimde hissetti ki kalkıp *De Stijl*'ı kurdu.

A: *De Stijl*'a baktım ama pek anlayamadım.

B: O zaman tekrar okumanızı öneririm. Ama *De Stijl*'ın öne sürdüğü fikirler, Yeni Plastiğin *özüne* dair bir *anlayış* ve hayatla bağlantısı dışında bir şey sunamaz: Yeni Plastiğin kendisi, yalnızca *yapıtların kendisinde* görülebilir. Yeninin tam anlamıyla kavranması, ancak ve ancak sezgisel duyguyla, uzun uzun düşünerek ve karşılaştırmalar yaparak mümkün.

A: Belki de öyledir, ama ben yine de doğal olanın dışlanması durumunda sanatın yoksunlaşacağını hissediyorum.

B. Eğer sanat yapıtı için öz ve önemli olanı ortaya koyuyorsa, o ifade nasıl yoksunlaşabilir?

A: Dikey bir çizgiyle anlatılabilecek çok şey olabilir mi ki?

B: Dikey çizgi gerçeği anlatır, anlatmasını istediğiniz şeylerin ise resim sanatı açısından bir değeri yoktur; o tür anlatımlar edebiyattan ibarettir, önceden tasarlanmıştır. Resmin saf plastik olması gerekir. Bunu elde etmek için de özel bir şeyi anlatmayan, plastik araçlar kullanılmalıdır. Bu, aynı zamanda dikdörtgen renk alanlarının kullanımının da nedenidir.

A: Bu klasik resim için de geçerli midir? Bugüne kadar hep belli görünümleri ifade eden tüm resimler için geçerli midir?

B. Elbette öyle; eğer tüm saf resimlerin aslında saf plastik olmayı hedeflediğini anlarsanız, o zaman bu düşüncenin uygulanması evrensel plastik değerleri yalnızca meşru kılmaz, bunu talep de eder. Natüralist resim, istemese de özel olana çok fazla öncelik tanır. Oysa tüm sanatın ifade etmek istediği, evrensel olandır; dolayısıyla Yeni Plastik tüm resimler için geçerlidir.

A: Ama Yeni Plastik doğayla ilgili ilişkisinde de meşru kılınır mı?

B: Eğer Yeni Plastiğin her şeyin özünü ifade ettiğini anlasaydınız, bu soruyu sormazdınız. Ayrıca sanat, yalnızca doğanın değil, doğa ve insanın ikilemidir. İnsan doğayı kendi hayalleri doğrultusunda dönüştürür; insan en derin varlığını ifade ettiğinde, yani kendi içselliğini ortaya koyduğunda, doğal görüntüyü de bir gereklilik olarak içselleştirmelidir.

A: O halde doğayı hor görmüyorsunuz?

B: Aksine. Doğa, Yeni Plastik için varlığımızın en içsel ifadesinin ortaya konduğu, somut görünüm kazandığı yerdir.

A: Yine de bana göre doğayı izlemek en doğru yolmuş gibi geliyor.

B: Doğanın görünümü, herhangi bir taklidinin hiç olamayacağı kadar güçlü ve çok daha güzeldir; doğayı hakkını vererek yansıtmak istiyorsak, başka bir plastik bulmaya zorunluyuz. Biz esas doğa için, gerçeklik için doğal görünümden kaçınıyoruz.

A: Ama doğa sonsuz bir çeşitlilik içinde biçim buluyor; bunu hiçbir şekilde göstermemekten mi yanasınız?

B: Ben gerçekliği bir birlik olarak görüyorum; bütün görünümlerinde de birdir ve aynıdır; sabittir. Biz en saf haliyle bunu plastik olarak ifade etmeye çalışıyoruz.

A: Sabit olanı bir temel olarak kabul etmek akla yatkın: değişken olan, somut hiçbir şey sunmaz. Ama sabit dediğiniz nedir tam olarak?

B: Sabit bir ilişkinin plastik ifadesi: iki çizginin dikey olarak birbirini kesmesi ilişkisi.

A: Sabit olanın böyle tutarlı bir biçimde ifadesinde monotonluğa düşmek tehlikesi yok mudur?

B: Evet bu tehlike var, ama bu söz konusu plastik yöntemden değil, sanatçıdan kaynaklanır. Yeni Plastiğin zıtlıkları, ritmi, tekniği ve kompozisyonu var ve tüm bunlar, yaşamın ve hareketin plastik ifadesinin yanı sıra hâlâ değişken olan o kadar çok şey taşımaktadır ki sanatçının sabit olanın ifadesini saf plastik ifadesine kavuşturması kolay değildir.

A: Ne olursa olsun, çok az örnek görmüş olsam da Yeni Plastik'te ben yalnızca bu monotonluğu fark ettim; natüralist resimlerin bende uyandırdığı esin duygusunu, derin duyguyu hissedemedim. Bu, modern müzik kompozisyonlarında duymaktan aciz olduğum şeye benziyor; daha önce de söylediğim gi-

bi, günümüzün melodiden yoksun tonal kombinasyonları melodili müzik gibi etkileyemiyor insanı.

B: Saf tonal ilişkilerin dengeli bir kompozisyonunun insanı daha da derin etkilemesi gerekir oysa.

A: Bunu nasıl söylersiniz, müzisyen değilsiniz ki!

B: Bunu söyleyebiliyorum çünkü temelde bütün sanatlar birdir. Resim bana, tüm renk ilişkilerinin dengeli kompozisyonunun önünde sonunda natüralist kompozisyonu ve natüralist plastiği geride bıraktığını gösterdi – hedef, denge ve armoniyi olabildiğince saf bir biçimde ifade etmekse bu böyle.

A: Sanatın özünün armoni yaratmak olduğuna katılıyorum, ama...

B: Ama armoni herkes için aynı anlama gelmez. Plastik ifade biçimleri arasında bu yüzden farklılıklar vardır.

A: O halde resimde natüralist olana, müzikte de melodiye yer var. Ama bunların gelecekte tarihe karışacağını mı söylüyorsunuz?

B: Armoniyi ne kadar daha saf algılamaya başlarsak, renk ya da ses alanında ilişkileri daha saf bir biçimde plastik olarak ifade edeceğiz. Bana böylesi mantıklı geliyor.

A: O halde Yeni Plastik resmin sonu mu?

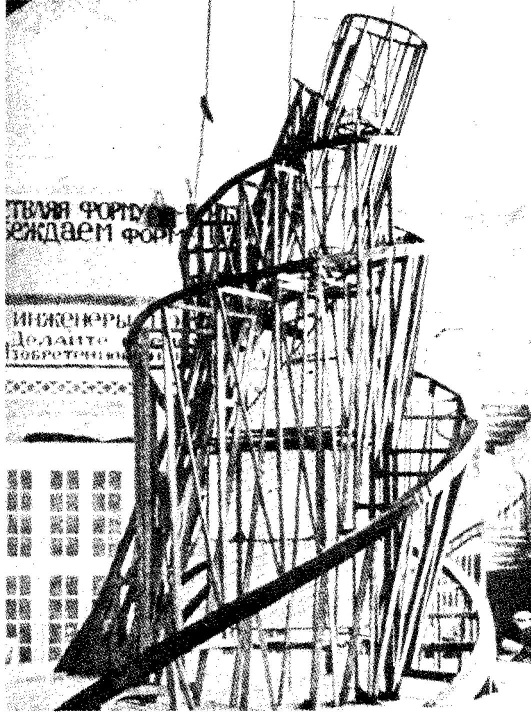
B: Eğer sanatta, dengeli ilişkilerin daha saf bir plastik ifadesi yoksa. Yeni Plastik daha dün doğdu, olgunlaşması için de zaman gerek.

A: O halde tümüyle farklı bir şekilde de sonuçlanabilir.

B: Tam olarak değil. Ama ne olursa olsun, Yeni Plastik natüralist bir biçimsel ifadeye dönemez, çünkü zaten o tür bir biçimsel anlayıştan çıkmıştır. Sanatın sabit yasalarına bağlıdır ki bu da daha önce söylediğim gibi insan ve doğanın birliğidir. Eğer bu ikilem için Yeni Plastik saf ilişkileri ve dolayısıyla da bu birliği ifade edecekse, natüralist olanın baskın çıkmasına izin veremez; dolayısıyla soyut kalmalıdır.

A: Şimdi daha iyi anlıyorum; ben resmi görünenin temsili olarak düşünüyordum oysa resimde güzelliği ifade etmenin tümüyle farklı yolları olabilirmiş. Belki ben de bir gün sizin gibi Yeni Plastiği sevmeyi öğreneceğim, ama şimdilik...

B: Eğer hem natüralist resmi hem de Yeni Plastiği saf plastik açısından görmeyi başarırsanız, yani konusundan ya da dışavurumcu özelliklerinden ayrı görürseniz, o zaman her ikisinde de bir ve aynı şeyi göreceksiniz: ilişkilerin plastik ifadesini. Salt resim sanatı açısından baktığınızda birinde güzelliğin ifadesini görüyorsanız, ötekinde de görebilirsiniz...



Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-1921, ahşap maket

Vladimir Tatlin'in Sovyet devrimine ve Komünizme olan sonsuz inancın simgesi olarak tasarladığı 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopik bir ifadesidir. Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi hayal eden Tatlin, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülüğünü yapmış, ancak Rusya'da dönemin maddi koşulları, Eiffel Kulesi'nin rakibi olan bu iddialı yapının gerçekleştirilmesine engel olmuştur. Tatlin'in 1917-1920 yılları arasında projesi üzerinde çalışarak ahşap bir modelini yaptığı anıt, Sovyet devriminin hemen ertesinde yeni bir toplumun inşa sürecinde Rus sanatçıların nasıl bir gelecek tasarladığına ilişkin önemli bir ipucudur.

Yeni Bir Dünyanın İnşası: Rusya'da Konstrüktivizm, Almanya'da Bauhaus

(1913... 1920... 1930)

RUSYA [KONSTRÜKTİVİZM] NAUM GABO, EL LISSITZKY, KONSTANTİN MEDUNETSKY, ANTOINE PEVSNER, LYUBOV POPOVA, ALEKSANDR RODÇENKO, OLGA ROZANOVA, VARSARA STEPANOVA, VLADİMİR TATLİN, ALEKSANDR VESNİN... **ALMANYA** [BAUHAUS] WALTER GROPIUS, JOHANNES ITTEN, JOSEF ALBERS, HERBERT BAYER, MARCEL BREUER, THEO VAN DOESBURG, LYONEL FEININGER, WASSILY KANDINSKY, PAUL KLEE, LASZLO MOHOLY-NAGY, OSKAR SCHLEMMER, GUNTA STÖZL...

1920'li yıllarda Rusya'da Konstrüktivizm akımı, Almanya'da ise Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtları karşılaştırdığımızda, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar bulmak söz konusudur. Ancak belki de temel yakınlık, gerek Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların gerekse Bauhaus çerçevesinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarındadır: Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışılagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. Bu değişimin anahtar sözcüğü, gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'dur.

'Konstrüksiyon' sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası-İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem, ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sa-

natçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır. Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışılagelmiş malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, 'eski düzen'in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve 'konstrüksiyon', 'modern'in ideal biçimi olarak görülmüştür.

Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir. 1920'lerin Almanya'sında Bauhaus felsefesi, özellikle de dönemin sanatçı birliklerinden İşçi Sanat Konseyi'yle bağlantısı olanlar, küçük bir kesime 'lüks' üretmek yerine geniş bir kesime 'kullanışlı' yaşam alanları yaratabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştur. Rus Konstrüktivizmi ise, her ne kadar Maleviç'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (kolaj, asemblaj) işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından beslense de, 1917 Devrimi'yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde 'biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesiyle şekillenmiştir. Bu açıdan bakıldığında her iki yaklaşım da yeni bir dünyanın inşası sürecinde sanatın yeni bir şekilde işlevselleştirilmesi konusunda hemfikirdir.

* * *

Rus Konstrüktivizmi, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangard sanat akımları gibi bir 'soyut estetik' hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir 'görünüm' kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir. Mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları, kitle iletişiminde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi mecralara yönelmeleri, sanatçıyı bir tür 'yaratıcı tasarımcı' ya da toplum mühendisi olarak görmeleri bundandır. Fütürist mimar Antonio Sant'Elia'nın yeni çağın yeni biçimlerini sanatçıların değil mühendislerin şekillendireceği yolundaki iddi-

alarını yankılayan bu anlayış, sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yöneltmiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Bireysel bir sanattan yana olanların zaman içinde "Ütopyacı" olarak nitelendirilip dışlanacağı bu ortamda 'güzel sanatlar'ın yerini kaçınılmaz olarak 'uygulamalı sanatlar' almış, sanatla ilgili geleneksel hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır.

1921 yılında Moskova'da Genç Sanatçılar Birliği'nin (OBMOKhU) düzenlediği bir sergide yer alan soyut metal heykellerin birer 'sanat yapıtı' değil, birer 'laboratuar nesnesi' olarak sunumu, Rus Konstrüktivistlerinin devrimci tavrına önemli bir ipucu oluşturur. Görselliği geleneksel sanat algısının dışına çıkarmak için yeni tanımlar geliştiren Konstrüktivistler, yeni endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi esasına dayanan yeni konstrüktivist nesneleri bilimsel anlamda birer 'deney' olarak görmüşlerdir. 20. yüzyıl başında, endüstriyel açıdan son derece geri kalmış bir Rusya'da devrim sonrasının ilerici atılımlarınm bir uzantısı olan bu anlayış, o atılımları hızlandırabilmek amacıyla yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır.

1917 Devrimi'nden sonra sanatçıların toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelmeleri, bu sürecin bir sonucudur. Rus Konstrüktivizminin Vladimir Tatlin (1885-1953), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941) gibi önde gelen sanatçıları bir yandan yeni kurulan okullarda ve atölyelerde yeni sanat öğretilerini gençliğe yaymak için kolları sıvamış, bir yandan da tiyatro dekorlarından üniforma tasarımlarına, iç mimarlık uygulamalarından mobilya üretimine kadar çok çeşitli alanlarda çalışmışlardır. Yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde klasik sanat akademisinin kapatılmasının ardından yeni eğitim seferberliğinin adeta birer 'askeri' olan sanatçılar, gençlere yalnızca sanat ve tasarım eğitimi değil, ideolojik eğitim de vermişlerdir. Wassily Kandinsky'nin Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri (Vkhutemas) okullarına hazırladığı ilk müfredatsa, uygulama tekniklerinin zihinsel tasarım sürecinden daha fazla önem kazanmasıyla zaman içinde terk edilmiştir. Konstrüktivizm akımı, söz konusu atölyelerin kuramsal kanadı olan Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün öncülüğünde resmiyet kazanmıştır.

Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Vladimir Tatlin'dir. 1913-14 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya

da 'köşe rölyefleri'ni üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kâğıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifi Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği asemblajlarına ya da Boccioni'nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlamaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının kütleselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Minimalistlerin yapıtlarında yansımalarını göreceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır. Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmasından anlaşılabilir. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide "faktura" olarak adlandırılır. Bugün Sovyet avangardının simgesi olarak hatırlanan "3. Enternasyonal Anıtı" da Tatlin'e aittir. Zamanının diğer pek çok iddialı projesi gibi gerçekleştirilememesine karşın maketiyle de olsa tarihe malolan bu anıt, resim, heykel ve mimarinin bileşimini öngören dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanmıştır.

Rus Konstrüktivistleri, devrim ideolojisinin yaygınlık kazanması yolunda temel bir gereklilik olarak görülen çeşitli propaganda biçimleri kullanmışlardır. Bunların başında afişler, dergiler ve resimler gelir. Bazı renkleri (kızıllar, beyazlar) ve geometrik biçimleri toplumun belli kesimlerini simgeleyecek şekilde kullanan El Lissitzky'nin 1920'lerde gerçekleştirdiği afişlerin hemen hepsi, dönemin izleyicisi için belki daha açık anlamlar ifade eden örtük bir propaganda boyutu taşır. Propaganda amaçlı çeşitli sergilerin yanı sıra New York'ta gerçekleştirilen 1939 Dünya Fuarı'nda Sovyet pavyonunu da düzenleyen El Lissitzky'nin 1920'lerde saf soyut bir geometrik arayışın peşinde 'yeni sanat nesnesi' (*proun*) olarak adlandırdığı bir dizi resmi esas olarak üç-boyutlu mekân düzenlemelerinin arkitektonik planları gibi görünür. 1915 yılından itibaren geleneksel yöntemleri terk ederek pergel ve cetvel gibi araçlar kullanan Aleksandr Rodçenko da çok sayıda propaganda afişi gerçekleştirmiş, zaman içinde resim yapmayı tümden bırakarak devrim ideolojisinin yaygınlık kazanmasına katkıda bulunacak üretimlere yönelmiştir. Rodçenko, özellikle fotoğraflarıyla, Sovyetler'de yaşanan baş döndürücü toplumsal dönüşümü biçimsel düzeyde ifade eden zengin bir birikim bırakmıştır.

Yaratma edimini dışlayan ve yerine 'inşa etme'yi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi, 1920'li yılların başında zayıflamıştır. Bunda, Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini daha etkin bir propaganda aracı olarak görmesinin rolü büyüktür. Sovyetler'de zaman içinde Devrimci Sanatçılar Birliği (AkhR) ve Tuval Ressamları Birliği (OST) gibi oluşumlar etkili olmaya başlamış ve Sosyalist Gerçekçilik akımı yaygınlık kazanmıştır.

* * *

Almanya'nın Weimar kentinde 'geleceği kurmak' idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaati buluşturmayı ve dönüştürmeyi amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır. Okulun kurucusu mimar Walter Gropius (1883-1969), bu düşünceden yola çıkarak 'yapı evi' adını verdiği Bauhaus'u bir tür 'atölye-okul' olarak tasarlamıştır. Gropius, bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. "Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik" sloganıyla yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmış, modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır.

Bauhaus'un okulunun ilk eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Lyonel Feininger (1871-1956), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940) ve Johannes Itten (1888-1967) gibi sanatçılar bulunur. Bütün bu eğitimcilerin özellikle vurguladıkları nokta, bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesidir. Dolayısıyla Kandinsky'nin önceki yıllarda Rusya'daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini dışlamayan Bauhaus'ta, özellikle ilk yıllarda, benimsenmiştir. Klee 1930'a, Kandinsky de 1922'den 1933 yılına kadar Bauhaus'ta eğitimcilik yapmışlardır.

Vladimir Tatlin*

Kolektif Yaratıcılık Sürecinde Bireysel İnisiyatif (1919)

Tezler

1. Bireysel inisiyatif, bilgiye ve keşfe yönelen kolektif enerjiyi toplamaktır.

2. Bireysel inisiyatif, kolektifin keşfedilmesi ve yaratılması arasındaki bağlantıdır.

3. Kolektifin oluşabilmesi, onu oluşturan bireysel ünitelerin sayısına bağlıdır.

4. Bireysel inisiyatif, kolektif yaratıcılığın yansıma noktasıdır ve düşüncenin gerçekleştirilmesini sağlar.

5. Politik sistemin (Kolektif tüketicinin değişimi) değişim anlarında her zaman yaşama bağlanan sanat, sanatçının kişiliğinde kolektifin bir parçası olarak keskin bir devrimden geçecektir. Devrim, keşif dürtüsünü besler. Bu yüzdendir ki devrim sonrasında sanat üretiminde bir patlama olur, bireysel inisiyatif ile kolektifliğin birliği açıkça tanımlanabilir hale gelir.

6. Keşif, bireyin değil, kolektifin dürtülerinin ve arzularının sonucudur.

(...)

Aleksandr Rodçenko**

Sloganlar (1920-21)

Konstrüksiyon öğelerin düzenlenmesidir.

Konstrüksiyon modern bir kavramdır.

Sanat, bütün bilimler gibi, matematiğin bir koludur.

Konstrüksiyon, malzemenin işleve yönelik kullanımının düzenlenmesi için gereken modern gereksinimdir.

* Vladimir Tatlin (1885-1953); Rus ressam ve tasarımcı, Rus Konstrüktivizminin öncü figürüdür. Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim gören Tatlin'in 1914 yılında Paris ve Berlin'e yaptığı gezilerde gözlemlediği avangard yaklaşımlar sanata bakışını etkilemiş, deneysel yaklaşımlarını beslemiştir. Rusya'ya dönüşünde cam, abşap, alçı, metal ve çeşitli atık malzemelerden gerçekleştirdiği soyut konstrüksiyonları ve "köşe rölyefleri"yle dikkat çeken Tatlin, yapıtlarında mekânı somut bir unsur olarak ele almış, Konstrüktivizmin ana ilkelerinden biri olan 'gerçek malzeme-gerçek mekân' anlayışının öncülüğünü yapmıştır. 1917 Rus Devrimi'nin öngördüğü yeni toplumsal düzenin kurulması sürecinde eğitimcilikten işçi giysileri ve mobilya tasarımcılığına değin uygulamalı sanatların her alanında etkin rol alan Tatlin'in başyapıtı, maddi olanaklar elvermediği için gerçekleştirilemeyen "3. Enternasyonal Anıtı"dır.

**Aleksandr Rodçenko (1891-1956); Rus ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve fotoğrafçı, Konstrüktivizmin öncü figürlerindendir. Kazan Sanat Okulu'nda ve Moskova Stroganov Sanat Okulu'nda eğitim gören Rodçenko, 1917 Rus Devrimi'nden sonra devrim ilkelerinin sanat ve tasarım alanında yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. 1913 yılından itibaren soyut resme yönelen ve cetvel, pergel gibi araçlarla gerçekleştirdiği geometrik resimlerinde Maleviç'in mistik eğilimlerinden arınmış bir soyutçu anlayış benimseyen Rodçenko, zaman içinde ağırlıklı olarak endüstriyel tasarım, tipografi, afiş tasarımı, sahne tasarımı ve özellikle fotoğrafa yönelmiştir. Yeni kurulmakta olan Sovyet Rusya'nın belgesel bir panoramasını sunan fotoğraflarındaki sıra dışı bakış açıları, sanatçının ismiyle özdeşleşerek "Rodçenko perspektifi" şeklinde anılır olmuştur.

Konstrüktivist yaşam, geleceğin sanatıdır.

Yaşama katılmayan sanatın yeri, arkeoloji müzelerinin *antikite* bölümleridir.

Sanatın yaşamla düzenli bir şekilde bütünleşmesinin zamanı gelmiştir.

Konstrüktivist çizgide düzenlenmiş hayat, büyücülerin çılgın büyü sanatlarından üstündür.

Gelecekte sanatın rahiplerine, peygamberlerine ve şairlerine manastırlar kurulmayacaktır.

Zenginlerin iğrenç yaşamında güzel bir boya lekesi olan sanat olmaz olsun.

Yoksulların zavallı ve pis yaşamından bakınca değerli bir taş gibi görünen sanat olmaz olsun.

Yaşamaya değmeyecek bir yaşamdan kaçış olan sanat olmaz olsun.

Bilinçli ve düzenli bir şekilde görerek ve kurarak yaşamak, çağdaş sanattır.

Kendi yaşamını, işini ve üretimini düzenlemiş kişi gerçek bir sanatçıdır.

Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşamın kendisi için üretim yapılmalıdır.

Her şeyin ortasında ve herkesle çalışmak gerek; manastırlar, enstitüler, atölyeler ve adalar olmaz olsun. Farkındalık, deneyim, amaç, konstrüksiyon, teknik ve matematik – çağdaş sanata eşlik eden işte bunlardır.

Aleksandr Rodçenko-Varvara Stepanova*

Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubu Programı (1922)

Konstrüktivistler Grubu'nun hedefi, somut yapıların Komünist ifadesini bulmaktır. İdeolojik boyuta biçim kazandırmak, böylece laboratuar yapıtlarının pratik yaşamda işlev kazanmasını sağlamak, grubun hedefe giden yolda ısrarla üzerinde durduğu başlıca gereksinimdir. Kuruluş aşamasında grubun ideolojik boyutuna göre aşağıdaki hedefler belirlenmiştir:

1. İdeolojimiz, tarihsel maddecilik kuramına dayanan bilimsel komünizmden ibarettir.

2. Sovyet deneyiminin kuramsal anlamda yorumlanması ve özümsenmesi için grup üyelerinin 'hayattan soyutlanmış' deneysel eylemlere sırtını dönerek, gerçek deneyselliğe başlamaları gerekmektedir.

* Varvara Stepanova (1894-1958); Rus ressam. Kazan Sanat Okulu'nda eğitim gören sanatçı, yaşam arkadaşı Aleksander Rodçenko'yla ortak birçok projeye imza atmış, Konstrüktivizm hareketinin etkin üyelerinden biri olmuştur. Kübist-Fütürist tarzda resimler yapan Stepanova, diğer Konstrüktivistler gibi tipografi, kitap, afiş, sahne tasarımı gibi birçok alanda çalışmış, Rusya'da kurulan ilk devlet tekstil fabrikasında tasarımcılık, ayrıca tekstil alanında eğitimcilik de yapmıştır.

3. Konstrüktivistler, pratik yapıların gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasında ustalık kazanmak için üç disiplin belirlenmiştir: Bunlar, *Tektonik*, *Faktura* ve *Konstrüksiyon*'dur.

A. Tektonik, Komünizm çatısı altında endüstriyel malzemenin elverişli biçimlerde kullanımıyla oluşur.

B. Faktura, işlenmiş malzemenin organik durumu ve ortaya çıkan yeni hali anlamına gelir. Faktura, tektonik yapıyı engellemeden bilinçli bir şekilde imal edilerek elverişli hale getirilmiş malzemedir.

C. Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin düzenleyici işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Eğer tektonik, pratik bir tasarım elde etmek için ideoloji ve biçimin buluşması ve faktura da onun malzemesiyse, Konstrüksiyon o yapılanma sürecinin kendisidir.

Böylece üçüncü disiplin, işlenmiş malzemenin bir tasarıma göre gerçekleştirilmesi disiplinidir.

Malzeme: Bir içerik ya da madde olabilir. Onun özelliklerinin, değerinin ve endüstriyel anlamda uygulanabilirliğinin araştırılması söz konusudur. Ayrıca, zaman, mekân, hacim, yüzey, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir ve onlar olmaksızın maddi yapılar kurgulanamaz.

Grubun Öncelikli Görevleri

1. İdeolojik alanda:

Estetik eylemlerinin entelektüel ve somut üretim için kuramsal ve işlevsel anlamda yetersizliğini kanıtlamak.

Komünist bir kültürün oluşturulmasında entelektüel ve maddi üretimin eşit ölçüde katılımını sağlamak.

2. Pratik alanda:

Bir açıklama yayımlamak.

Haftalık bir dergi çıkarmak: VIP (*Vestnik Intellektual' nogo Proizvodstva: Entelektüel Üretimin Müjdecisi*)

Grubun etkinlikleriyle ilgili kitapçıklar ve broşürler yayımlamak.

Tasarımlar yapmak.

Sergiler düzenlemek.

Birleşik Sovyet yapısı içinde komünist hayatın şekillenmesi ve düzenlenmesi işlevini yürüten birleşik Üretim Kurulları ve Merkezleri'yle bağlantı kurmak.

3. Ajitasyon alanında:

i. Grup, sanata karşı amansız bir savaş ilan etmiştir.

ii. Geçmişin sanatsal kültürünün, Komünist yapının Konstrüktivist yapıları için kabul edilmez nitelikte olduğu ilan edilir.

Aleksey Gan*

Konstrüktivizm (1922)

Tektonik, Komünizmin özelliklerine bağlı olarak, endüstriyel malzemelerin elverişli kullanımıyla ortaya çıkar ve şekillenir. Tektonik sözcüğü, dünyanın merkezinden püskürme anlamına gelen jeolojik bir terimden alıntıdır.

Tektonik, içsel, organik bir varlığın patlaması anlamındadır.

Bir disiplin olarak tektonik, Konstrüktivist'i pratik alanda yeni bir içerik ve yeni bir biçimin sentezini aramaya yönlendirmelidir. Konstrüktivist, eğitimli bir Marksist olarak sanatı bütünüyle geride bırakmış ve endüstriyel malzeme konusunda kendini ileri düzeyde geliştirmiş bir kişi olmalıdır. Bu yolda Tektonik onun deneysel ve pratik eylemlerinin zihinsel yönü olarak ona kılavuzluk edecektir.

Faktura, malzemenin imal edilmesi sürecinin kendisidir. Malzemenin bir tarafının değil, bütününün imal süreci anlamına gelir.

Burada malzeme, malzemenin en ham hali anlamındadır. Malzemenin elverişli kullanımı, onun seçimini ve işlenmesini kapsar, faktura ise o imal sürecinde malzemenin kendi özelliklerinin göz önünde bulundurulmasıdır: imal edilmiş malzemenin organik durumu ya da organik durumunun yeni halidir.

Malzeme, cisimdir, maddedir. Bu ham malzemenin şu ya da bu biçime dönüşümü ilk halini akla getirerek dönüşümünün bir sonraki aşamasını gösterir.

Malzemeleri işleyerek dönüştürdüğümüz zaman, faktura yapıyoruz demektir. Buradan yola çıkarak gündeme gelen ikinci disiplin şu şekilde gelişir: Faktura, malzemenin bilinçli olarak seçilerek, tektoniğini sınırlamadan ve konstrüksiyon sürecini kesintiye uğratmadan elverişli bir şekilde kullanılmasıdır.

Konstrüksiyon. Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin eşgüdümsel işlevidir.

Tektonik, ideoloji ve biçimi buluşturarak bütüncül bir kavrama ulaşıyor; faktura da malzeminin kendine özgü koşullarını oluşturuyorsa, konstrüksiyon tüm bunların bir araya getirilmesindeki somut süreçtir.

Böylece üçüncü bir disipline, işlenmiş malzeme aracılığıyla bütüncül bir kavramın formasyonuna ulaşmış oluruz.

Somut yapıların kurgulanmasında Komünist ifadeyi herkes selamlasın!

Saf sanat uygulamalarının sonu gelmiştir. Toplumsal yararlılığın öne geçtiği bir dönem başlamıştır. Yalnızca işlevsel değeri olan ve herkese yararlı nesneler üretmenin zamanı gelmiştir. Artık hiçbir şey rastlantıyla, hesaplanmadan, kör bir beğeniden ve estetik keyfiyetten yola çıkmayacaktır. Her şey, teknik ve işlevsel olarak yönlenecektir.

* Aleksey Gan (ykş.1889-ykş.1942); Rus tasarımcı ve kuramcı. Devrim sonrasında tiyatro alanında çalışan ve kitle gösterileri düzenleyen Gan, Konstrüktivizmin ilkelerinin belirlenmesinde öncü rol oynamış, devrim ilkelerini yaymak için kurulan sanat ve tasarım okullarında eğitimcilik yapmıştır.

(...)

Kültürel alanda artık geçerli değer ölçütü, devrimin genel görevleriyle kesin bir biçimde bağlantılı olacaktır... Sanat ölmüştür! Artık insan yaşamında ona yer yoktur. Çalışma, teknik, ve düzen çağı başlamıştır!

Kendimizi sanat denen o spekülatif olgudan kurtararak, bilgimizi ve becerimizi somut ve gerçek ve elverişli çalışmaya adamalıyız. Bu entelektüel-maddi üretim, bilim ve teknikle el ele vererek, doğası gereği dinden ve felseden ayrılamayan ve soyut, spekülatif etkinlikten sıyrılamayan sanattan kendimizi kurtarmalıyız...

Tektonik, faktura, konstrüksiyon. Sanatın renk, çizgi, yüzey, hacim, hareket, gibi somut malzemesi ve biçimsel temeli devralınacak, işe yarar işler ve entelektüel–maddi üretim için somut sanatsal çalışmaya aktarılacak ve böylece yepyeni bir sanatsal ifadenin yolu açılacaktır.

Gerçeği yansıtmak, temsil etmek ya da yorumlamak için değil, yeni sınıfın, işçi sınıfının sistematik görevlerini gerçekten yapılandırmak için... Renk ve çizginin ustası, mekânsal-hacimsel biçimlerin inşacısı, kitle üretiminin düzenleyicisi – her biri, milyonlarca kişinin oluşturduğu insan kitlelerinin silahlanmasında ve hareketinde inşacılar haline gelmelidir...

Bizim Konstrüktivizmimiz sanata karşı amansız bir savaş açmış durumdadır, çünkü sanatın amaçları ve değerleri devrimci bir ortamın duygularını sistematize etmekten acizdir...

Vladimir Mayakovski*

LEF kime sesleniyor? (1923)

Bu çağrı bizedir. Lef'teki yoldaşlar!

Biliyoruz ki biz, 'sol'daki usta-zanaatkârlar, bugünün sanatının en iyi işçileriyiz. Devrime kadar yeni sanatın yeni biçimleri için son derece düzgün plan taslakları, akıllı teoremler ve cesur formüller bulduk.

Bir şey kesin: burjuvazinin kaygan, yuvarlak göbeği, üstüne yapı inşa etmek için hiç uygun bir yer değildir.

Devrim sırasında birçok hakikati ortaya çıkardık, hayatı inceledik, önümüzdeki yüzyıllar için son derece gerçek yapılar inşa etmek görevini üzerimize aldık.

Savaşın patlaması ve devrimle alt üst olan bir dünyada heybetli inşaatlar yapmak kolay değildir.

* Vladimir Mayakovski (1893-1930); Rus şair ve oyun yazarı, Rus Fütürizminin öncü figürlerindendir. Moskova Sanat Okulu'nda eğitim gören Mayakovkski'nin şiirleri, ilk kez 1912 yılında "Kamu Beğenisinin Suratına Atılan Tokat" adlı Fütürist dergide yayımlanmıştır. 1914'te siyasi etkinlikleri nedeniyle okuldan atılan Mayakovksi, 1920'li yıllarda yayıncısı Osip Brik ve Sergey Tretyakov'la birlikte LEF dergisini yayımlamış; edebî etkinliklerini de "Komünist Fütürizm" olarak adlandırmıştır.

Geçici bir süre için formüllerimizi rafa kaldırdık, devrimin pekişmesine katkıda bulunmaya çalıştık.

Şimdi artık burjuva göbeğinin yarattığı dünya yok olmuştur. Devrim sırasında eskiyi süpürüp atarken, aynı zamanda sanatın yeni yapıları için de sahayı temizlemiş olduk. Deprem sona ermiştir. Dökülmüş kanla kurulan SSCB, sağlam temeller üzerinde yükselmektedir.

Şimdi artık *büyük işlere* girişmenin zamanıdır. *Kendi kendimize olan ciddi tutumumuz, işimizin somut temellerini oluşturmaktadır.*

Fütüristler!

Sizlerin sanata olan hizmeti büyüktür; ama dünün devrimci ruhunun kâr payı üzerinden yaşamayı hayal etmeyin. Bugün üreteceğiniz yeni işlerle tepkiselliğinizin yaralanmış entelejansiyanın sefil sızlanması olmadığını, aksine komünün zaferi adına çaba harcayanlarla omuz omuza mücadele verdiğinizi gösterin.

Konstrüktivistler!

Yeni bir estetik ekol olmaktan kesinlikle kaçının. Konstrüktivizmde sanat hiçbir anlama gelmez. Aksine Konstrüktivizm, sanatın varlığını sorgular. Konstrüktivizm, hayatın tümünü düzenleyen biçimsel bir mühendisliğe dönüşmelidir. Çoban pastorallerinin performanslarını içeren bir Konstrüktivizm anlamsızdır. Fikirlerimizin, gündelik gerçekler üzerinden şekillenmesi zorunludur.

Üretim sanatçıları!

Uygulamalı sanatlara meyletmiş, el becerisi yüksek zanaatkârlar olmaktan kaçının.

İşçileri eğitirken, işçiler de bizi eğitir. Atölyelerinizden fabrikalara estetik doktrinler göndererek, basit birer müşteri olmaktan kurtulamazsınız.

Sizin sahanız fabrikanın kendisidir.

Biçimciler!

Biçimsel yöntem, sanatın eğitimi için bir anahtardır. Her bir ritmin en küçük noktasının hesabı verilebilmelidir. Ama o noktayı boşlukta bırakmayın. Sizin yapıtlarınız, ancak ve ancak sanatın sosyolojik incelemesiyle birlikte ilginç ve gerekli olacaktır.

Öğrenciler!

Yenilik peşinde koşan heveskârın o rastlantısal biçimbozmalardan, sanatın o son çarelerine başvurmaktan kaçının. Heveskârın keşifleri, tavuğun bacağındaki bir buharlı gemidir. Yalnızca ve yalnızca zanaatkârlık yaparken eskiyi kovmaya hakkınız vardır.

Herkes, hep birlikte!

Kuramdan pratiğe geçerken, zanaatkârlığınızı, teknik becerilerinizi unutmayın. Anıtsal işler yapabilmeye muktedir olan gençlerin vasat işleri, o küçük ruhsuz akademisyenlerin vasat işlerinden çok daha tiksindiricidir.

Lef'in ustaları ve öğrencileri!

Varoluşumuzun kendisi sorgulanmaktadır. En iyi fikirler bile, ona doğru şekli kazandıramazsak yok olup gidecektir. En yaratıcı biçimler bile, eğer biz onları şimdinin, devrim gününün şekillenmesinde kullanmazsak, en siyah gecede siyah bir ip gibi ayağımıza takılacak, tökezlememize neden olacaktır.

Lef tetiktedir.

Lef bütün yaratıcıların savunucusudur.

Lef tetiktedir.

Lef bütün o eski örümcek kafalıları, estetleri ve tüm kopyacıları koparıp atacaktır.

Naum Gabo-Anton Pevsner*

Gerçekçi Manifesto (1920)

Günlerimizin fırtınaları üzerinden,

Geçmişin yanıp küllenmiş evlerinin karşısında,

Boş geleceğin kapıları önünde,

Biz bugün sanatçılar, ressamlar, heykeltıraşlar, müzisyenler, oyuncular, şairler olarak... Sanat'ı havadan sudan konuşmanın ötesinde, gerçek bir coşkunluk olarak gören sizlere sözümüzü ve eylemlerimizi açıklıyoruz.

Sanatın son yirmi yıldır içine düştüğü kördüğüm artık çözülmek durumundadır.

İnsan bilgisinin, yüzyıl başından başlayarak dünyanın tüm gizemli yasalarını algılayacak şekilde büyümesi, yeni bir kültürün ve yeni bir uygarlığın tarihte hiç görülmemiş ölçüde kitleleri Doğa'nın nimetlerinden yararlandırmaya başlaması, insanları tek bir birliğe sürüklemesi ve son olarak da savaş ve devrim (ki bunlar gelecek çağın temizlik selleridir), tüm bunlar bizi hayatın çoktan doğmuş ve harekete geçmiş yeni biçimleriyle yüz yüze getirmektedir.

* Naum Gabo (1890-1977); Asıl adı Naum Pevsner'dir; sonradan Amerikan vatandaşı olan Rus heykeltıraş, Anton Pevsner'in kardeşidir. Münih Üniversitesi'nde önce tıp, sonra mühendislik eğitimi gören sanatçı, 1913-14 yıllaında ziyaret ettiği Paris'te avangard sanat akımlarından etkilenmiş, savaş sırasında ağabeyiyle birlikte sığındığı Norveç'te ilk geometrik konstrüksiyonlarını gerçekleştirmiştir. Anton Pevsner ile birlikte kaleme aldığı "Realist Manifesto"da Konstrüktivizm akımının ana ilkelerini belirleyen Gabo, Rus Devrimi'nden sonra tüm sanatsal üretim ve etkinliklerin toplumsal işlevselliği hedefleyen uygulamalı sanatlara kaydırılması sonucu 1922 yılında Rusya'yı terk etmiştir. Resmî sanat eğitimi görmeyen Gabo, heykellerini mühendislik bilgisi üzerine temellendirmiş ve 1919 yılından başlayarak kinetik heykel alanında ilk denemeleri yapan sanatçılar arasında yer almıştır. Anton Pevsner (1886-1962); Sonradan Fransız vatandaşı olan Rus heykeltıraş, kardeşi Gabo'yla birlikte Konstrüktivizmin öncü figürleri arasında yer almıştır. Kiev'de Güzel Sanatlar Okulu'nda, St. Petersburg'da Sanat Akademisi'nde eğitim gören Pevsner, 1917 yılında Rusya'ya dönerek bir dönem Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitimcilik yapmıştır. Aynı yıllarda soyut resimler yapmaya başlayan Pevsner, kardeşi Gabo gibi 'saf soyut'tan yana olduğu için Rusya'da sanatın giderek işlevselliğe yöneliminden dolayı Paris'e yerleşmiş ve yaşamının sonuna kadar çalışmalarını bu kentte sürdürmüştür. Paris'te soyut metal heykeller yapmaya başlayan sanatçı, Konstrüktivist ilkeleri yaşamı boyunca sürdürerek, soyut heykelin dünyadaki başlıca temsilcileri arasında yer almıştır.

Sanat, insanın önünde açılan bu tarihe neler kazandıracak?

Yeni Bir Büyük Üslubun inşa edilebilmesi için gereken amaçları bünyesinde barındırıyor mu?

Yoksa yeni çağın yeni bir üsluba sahip olmayacağını mı öngörüyor?

Yoksa yeni hayatın ancak eskinin temelleri üzerine kurulacak yeni yaratıları kabul edebileceğini mi düşünüyor?

Zamanımızın yeni doğan ruhunun taleplerine rağmen, Sanat hâlâ dış görünümün izlenimlerine bağlı kalıyor ve Natüralizm'den Sembolizm'e, Romantizm'den Mistisizm'e çaresizce dalgalanıp duruyor.

Görsel sanatları geçmişin bataklığından kurtarmaya uğraşan Kübistlerin ve Fütüristlerin çabaları da ancak yeni yanılsamalara yol açmıştır.

Ne Fütürizm ne de Kübizm, zamanımızın beklentilerine yanıt verebilmiş değildir.

Yakın geçmişimizin bu iki sanatsal ekolünden başka, üzerinde durulması gereken önemde başka bir akım çıkmamıştır.

Oysa Hayat beklemez ve kuşakların gelişmesi durmaz ve yüzyıllarca yılın deneyimine eşit olan ve tarihe geçmiş olanların deneylerini, hatalarını ve kazanımlarını elinde bulunduran bizler, biz diyoruz ki,

Sanatın temelleri Hayatın gerçek yasaları üzerine inşa edilmedikçe hiçbir yeni sanatsal sistem yeni doğan kültürün baskısına dayanamayacaktır.

Bütün sanatçılar bizimle birlikte hareket edene kadar...

Her şey kurgudur... yalnızca hayat ve onun yasaları gerçektir ve sanatta da yalnızca devinim halinde olan güzeldir, erdemlidir, güçlüdür, doğrudur çünkü hayat güzelliği estetik bir ölçüt olarak tanımaz... etkili varoluş, en yüce güzelliktir.

Hayat güzeli ya da kötüyü ya da adaleti ahlak ölçütleri olarak tanımaz... gereksinim, bütün ahlakların en yüce ve en adilidir.

Hayat bilinç ölçütü olarak rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri tanımaz, eylem bütün hakikatlerin en yücesi ve en kesinidir.

Hayatın yasaları bunlardır. Sanat soyutlama, hayal ya da kurgu üzerine kurulu olursa, bu yasalara dayanabilir mi?

Biz diyoruz ki...

Mekân ve zaman bizim için bugün yeniden doğmuştur.

Mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir.

Yılların baskısıyla devletler, politik ve ekonomik sistemler çöker, fikirler yok olur... ama hayat güçlüdür ve sürekli büyür ve zaman da gerçek bir süreklilik içinde ilerler.

Bize bundan daha etkili biçimleri kim gösterebilecektir... kim bize, bundan daha sağlam temeller sağlayacaktır?

Hayat denen bu basit öyküden daha müthiş bir efsaneyi hangi deha bize anlatabilecektir?

Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegâne hedefidir.

Biz yapıtlarımızı güzellik ölçütlerine göre, duyarlılık ve duygu ağırlığına göre ölçmüyoruz.

Elimizde iskandil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz.

(...)

1. Bu nedenle resimde rengi resimsel bir öğe olarak görmüyoruz; renk nesnelerin ideal optik yüzeyidir; nesnelerin dışsal ve yüzeysel izlenimidir; renk rastlantısaldır ve bir nesnenin içsel özüyle ilgisi yoktur.

2. Çizginin betimleyici özelliğini reddediyoruz; gerçek hayatta betimleyici çizgiler yoktur; betimleme insanın şeylerle ilgili rastlantısal izidir; belli bir cismin kendi öz varlığıyla ve yapısıyla ilgili değildir. Betimleyicilik grafik illüstrasyonunun ve dekorasyonun bir öğesidir. Biz çizgiyi yalnızca statik güçlerin ve nesnelerin ritminin yönü olarak kullanıyoruz.

3. Hacmi mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak görmüyoruz; sıvıyı yardalarla ölçemeyeceğiniz gibi, mekânı da hacimler halinde ölçmek mümkün değildir; bizim mekânımıza bakın... süregiden derinlikten başka nedir? Biz derinliği mekânın yegâne resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz.

4. Heykelde heykelsi bir öğenin kütlesini kabul etmiyoruz. Her mühendis, somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlenin niceliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin bir ray, bir kiriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem alarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz.

5. Statik ritimleri plastik ve resimsel sanatların yegâne öğeleri olarak kabul eden bin yıllık sanatsal yanılgıyı kabul etmiyoruz. Biz sanatımızda yeni bir öğe olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öğe olarak ele alıyoruz.

İşte bunlar, Konstrüktif tekniğimizin ve yapıtlarımızın beş temel ilkesidir.

Walter Gropius*

Bauhaus Düşüncesi (1923)

(...)

"Dünün ruhunu hayata geçiren araç, 'akademi'ydi. Bu araç sanatçıyı endüstri ve zanaat dünyasından koparıyor, dolayısıyla toplumdan bütünüyle soyutlanmasına neden oluyordu. Oysa en önemli çağlarda, sanatçı kişi, bir toplumun sanatlarını ve zanaatlerini zenginleştirirdi çünkü onun da o toplumun şekillenmesinde bir payı vardı, ayrıca sürekli pratik yaptığı için en alttan başlayarak yukarıya doğru tırmanan işçi gibi, ustalık ve anlayış kazanmış olurdu. Son zamanlarda ise, sanatın eğitimle elde edilebilecek bir meslek olduğu yolunda çok yanlış ve ölümcül bir anlayış, bizzat devlet tarafından desteklenmektedir. Oysa yalnızca eğitimle sanat yapmak mümkün değildir! Bitmiş ürünün bir hüner gösterisi mi sanat yapıtı mı olduğu onu yaratan kişinin yeteneğine bağlıdır. Bu nitelik öğretilemez ve öğrenilemez. Öte yandan, her türlü yaratıcı çaba için gerekli olan el becerisi ve eksiksiz bilgi, gerek işçiye, gerek sanatçıya öğretilebilir ve öğrenilebilir.

Sanatçının yalnızlaştırılması

Akademik eğitim, toplumsal sıkıntıya yazgılı büyük bir sanatçı proletaryası yaratmıştır. Dâhilik hayalleri aşılanmış ve sanatsal kibre tutulmuş bu sanat proletaryası, ancak ekonomik ve estetik bağımsızlıkla temin edilebilecek iyi bir eğitimle donatılmadan mimarlık, resim, heykel ya da grafik sanat 'meslek'leri için hazırlanmaktadır. Bu eğitim, sonuç olarak, malzemenin, tekniğin ya da ekonominin gerçekleriyle hiçbir ilgisi olmayan bir tür desen-resim anlayışıyla sürdürülmektedir. Toplumsal yaşamın hayat damarlarından kopuk bu tür bir anlayış, elbette ki içi boş estetik spekülasyonlardan başka bir şey doğurmamıştır. Akademinin yaptığı temel pedagojik hata, bireysel deha fikrine olan saplantısından ve hatırı sayılır başarılara bile değer vermemesinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak Akademi, bin kişiden belki birinin gerçek bir mimar ya da ressam olarak çıktığı bir sürü vasat yeteneği resim ve desen alanında eğitirken, bu kişilerin büyük bir çoğunluğu, sahte umutlarla beslenmiş tek-taraflı akademik sanatçılar olarak, meyve vermeyen bir sanatsal üretime mahkûm olmuşlardır. Başarılı bir varoluş mücadelesi verebilecek donanımlara da sahip olmadıklarından, kendilerini ulusun üretim gücü içinde herhangi bir işleve sahip olmayan toplum asalakları arasında bulmuşlardır.

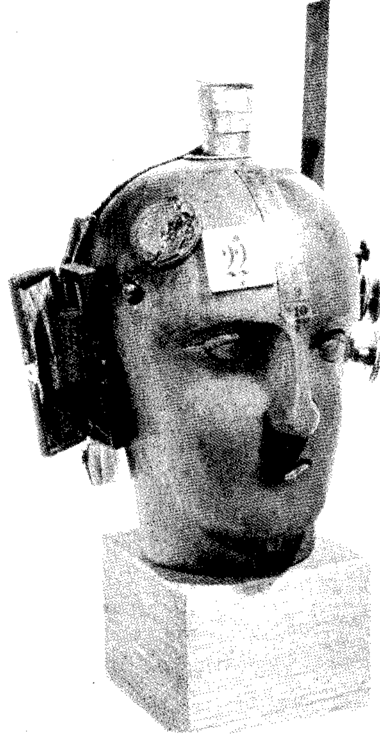
Akademilerin açılmasıyla, gerçek halk sanatı yok olmuştur. Geride kalan, yaşamdan kopuk bir desen odasıdır. 19. yüzyılda bu durum, herhangi bir mi-

* Walter Gropius (1883-1969); 1944'te Amerikan vatandaşı olan Alman mimar ve tasarımcı, Bauhaus Okulu'nun kurucusudur. 1919-1928 yılları arasında Bauhaus Okulu'nu yönetmiş; 1937'de ABD'ye göç ederek 1951 yılına kadar Harvard Üniversitesi'nde mimarlık ve tasarım eğitimi vermiştir. Mimaride modern endüstriyel malzeme ve tekniklere yönelen, özellikle cam cepheli yapıların gerçekleştirilmesine öncülük eden Gropius, çağımız mimarisinin gelişiminde rol oynamış önemli figürler arasındadır.

mari yapıdan tümüyle kopuk olan bireysel resimlerin üretimine yol açmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise, akademilerin bu kısırlaştırıcı etkisine karşı tepkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. İngiltere'de Ruskin ve Morris, Belçika'da Van de Velde, Almanya'da Olbrich, Behrens, başkaları ve son olarak da Deutsche Werkbund, yaratıcı sanatçılarla endüstriyel dünya arasında yeniden bir ilişki kurabilmenin temellerini araştırıp keşfetmişlerdir. Almanya'da gelecek kuşaklar içinde endüstri ve zanaat alanında yetenekli kişileri yetiştirmek üzere sanat ve zanaat okulları (Kunstgewerbe) kurulmuştur. Ama akademinin temelleri gereğinden sağlamdır: pratik eğitim hiçbir zaman heveskârlığın ötesine geçememiş, 'tasarım' arka planda kalmaya her zaman mahkûm olmuştur. Zaten bu çabanın temelleri, yaşamdan tümüyle kopuk, yaşama olabildiğince yabancı *l'art pour l'art* (sanat için sanat) tavrına karşı durabilecek kadar geniş ve derin atılamamıştır..."

(...)

1921...Serbest İrlanda Cumhuriyeti kuruldu...Çin Komünist Partisi kuruldu... **1922**...Tutankhamon'un mezarı bulundu... İtalya'da Mussolini'nin önderliğinde faşist iktidar kuruldu... Lenin Yeni Ekonomi Politikası'nı ilan etti...James Joyce'un "Ulysses"i yayımlandı... **1923**...Türkiye Cumhuriyeti kuruldu... **1924**...Lenin öldü...Fransa'da ilk Kış Olimpiyatları gerçekleştirildi... John Logie Baird ilk televizyon görüntülerini elde etti... **1927**...Charles Lindbergh Atlantik Okyanusu'nu uçakla geçti... **1928**...Alexander Fleming penisilini buldu... Walt Disney ilk sessiz Mickey Mouse filmini çekti... **1929**... ABD'de büyük ekonomik buhran başladı...New York Modern Sanatlar Müzesi açıldı... **1932**...Almanya'da işsizlik 6 milyon kişiye ulaştı... **1933**...Adolf Hitler Almanya şansölyesi oldu... ABD'de Franklin D. Roosevelt'in 'New Deal' politikası başladı...Bauhaus Okulu Gestapo tarafından kapatıldı... **1935**...Almanya'da ilk düzenli televizyon yayınları başladı... **1937**...Pablo Picasso'nun "Guernica"sı Paris Dünya Fuarı kapsamında İspanya Pavyonu'nda sergilendi...Münih'te "Dejenere Sanat" sergisi açıldı... **1938**... Almanya'da Yahudi işyerlerine ve sinagoglara saldırılar başladı... Almanya Avusturya'yı işgal etti... **1939**...İkinci Dünya Savaşı başladı... Sigmund Freud öldü... **1940**...Lev Troçki Meksika'da öldürüldü...



Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)",
buluntu nesnelerle asemblaj, 32.5x21x20 cm,
Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

Raoul Hausmann'ın "Mekanik Kafa"sı, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesneleri Hausmann, "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir.

Başkaldırı: Dada

(1916... 1920...)

İSVİÇRE HUGO BALL, EMMY HENNINGS, TRISTAN TZARA, MARCEL JANCO, HANS ARP, SOPHIE TAEUBER... **ALMANYA** MAX ERNST, GEORGE GROSZ, RAOUL HAUSMANN, JOHN HEARTFIELD, EMMY HENNINGS, HANNAH HÖCH, HANS RICHTER, KURT SCHWITTERS, RICHARD HÜLSENBECK... ABD MAN RAY... **FRANSA** MARCEL DUCHAMP, FRANCIS PICABIA, ARTHUR CRAVAN...

"DADA devrimci proletaryanın tarafındadır / Artık özgür bırakın kafalarınızı / Çağımızın gerekleri için bağımsız kılın onu / Yıkılsın sanat / Yıkılsın burjuva entelektüelliği / Sanat öldü / Yaşasın Tatlin'in makine sanatı / DADA burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır"

DADA sloganları, Berlin, 1919

1916 yılında İsviçre'de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball'in (1886-1927) Zürih'in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olarak, Dada'nın başladığı yerdir. O sıralar Zürih'te bulunan hemen tüm genç sanatçılar gibi bir göçmen olan Ball'in amacı, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır. Amacına ulaşmak için çok da fazla beklemesi gerekmez: Şubat başında açılan kabare, şubat sonuna doğru dolup taşmaya başlamış; sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların ve her türlü 'sanatsal eğlence'nin gerçekleştirildiği bir yer haline gelmiştir. Ball, ilk müdavimleri arasında Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963), Rumen ressam Marcel Janco (1895-1984), Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966) gibi isimlerin bulunduğu kabaresinin yeni fikirlerin odak noktası haline geldiğini, bir tür alternatif sanatsal hareketi ifade ettiğini fark etmekte gecikmemiştir. Rivayete göre, Hugo Ball'in Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck'le birlikte Almanca-Fransızca bir sözlükten rasgele seçtikleri "Dada" ismi de böyle çıkmıştır. Bazı başka kaynaklarsa, "Dada" sözcüğünü sözlükten ras-

gele seçenin birçok Dada manifestosunun da yazarı Tristan Tzara olduğunu belirtir. Hatta Hans Arp'ın, "6 Şubat 1916'da, akşam saat altıda, Zürih'teki Café de la Terrasse'ta Tristan Tzara'nın Dada sözcüğünü icat ettiğini ve o sırada burnumun sol deliğine iliştirilmiş bir çörek olduğunu beyan ederim" şeklinde bir açıklaması da vardır!

Dada'nın tam olarak ne anlama geldiği konusundaki veriler çelişkilidir. Birçok dilde birçok anlama gelebilen "Dada", kimilerinin iddia ettiği gibi, Rumence "evet", Fransızca "oyuncak at" anlamına geldiği için mi, yoksa, "bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da...da...da" olmasından dolayı mı seçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir. Önemli olan, Dada'nın yeni bir "sıfır noktası"nın, "sanattaki yeni"nin ifadesi olmasıdır. 1918 tarihli "Dada Manifestosu"nu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre Dada, "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..."

Altı ay boyunca birçok etkinliğe sahne olan Cabaret Voltaire'in Birinci Dünya Savaşı sırasında tarafsız İsviçre'de genç sanatçıların uğrak yeri haline geliş öyküsünü, kabarenin kurucusu Hugo Ball, 1916 yılının Mayıs ayında kaleme aldığı bir kitapçıkta şöyle anlatır:

> "Cabaret Voltaire'i, İsviçre'de benim gibi özgürlüğünün tadını çıkaran, tadını çıkardığını da göstermek isteyen birkaç genç olabileceğini düşünerek açtım. Mekânın sahibi Herr Ephraim'e gidip, 'Herr Ephraim, lütfen bana bir yer kiralayın, bir gece kulübü açmak istiyorum' dedim. Sonra bazı tanıdıklarıma gidip, 'Lütfen bana bir resim verin, desen ya da gravür verin. Bir gece kulübünde sergi açacağım' dedim. Bundan sonra Zürih basınındaki dost canlısı insanlara gidip, 'Lütfen gazeteye birkaç ilan koyun. Uluslararası bir kabare açılacak. Çok güzel şeyler olacak' dedim. Resimleri aldım, ilanlar çıktı. 5 Şubat'ta kabaremizi açtık. Matmazel Hennings ile Matmazel Leconte Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Herr Tristan Tzara Rumence şiirler okudu. Bir balalayka orkestrası çok hoş halk şarkıları söyledi ve halk dansları yaptı. Kabarenin afişini yapan Herr Slodki'den, ayrıca kendi resimleri ve koleksiyonundaki birkaç Picasso dışında arkadaşları O. Van Rees ve Arthur Segall'den aldığı resimlerden getiren Herr Hans Arp'tan büyük destek aldım. Kabarede yer almayı kabul eden Mösyöler Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Oppenheimer da çok destek oldular. Önce bir Rus gecesi, kısa bir süre sonra da Fransız gecesi (ki bu gecede Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue ve Rimbaud'dan okumalar yapıldı) düzenledik. 26 Şubat'ta Berlin'den gelen Richard Hülsenbeck, 30 Şubat gecesi müthiş bir zenci müziği konseri verdi (*toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonooooooooooooo* -). Konserde Mösyö Laban da vardı ve pek hevesliydi. Herr Tristan Tzara da kendisi, Hülsenbeck ve Janco'nun katılımıyla

Henri Barzun ve Femand Divoire'ın şiirlerinin okunmasının yanı sıra kendi kompozisyonu olan bir simültane şiir gösterisi düzenledi (ki bu hem Zürih'te hem dünyada bir ilkti); kitapçığımızın altı ve yedinci sayfalarında bu şiiri bulabilirsiniz. Elinizdeki bu kitapçık, Fransa, İtalya ve Rusya'daki dostlarımızın desteğiyle yayımlandı. Amacı, halkı Cabaret Voltaire'in etkinliklerinden ve savaşın ve milliyetçiliğin ötesinde, başka idealler için yaşayan birkaç bağımsız ruhtan haberdar etmektir. Burada toplanmış sanatçıların bir diğer hedefi de uluslararası bir derginin yayımlanmasıdır. *La revue paraîtra àZurich et portera le nom 'Dadá' ('Dada'). Dada Dada Dada Dada.*"

Anlaşılabileceği gibi, Dada, tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Avrupa'da büyük bir karmaşaya neden olan, Amerikalı yazar Ernest Hemingway'in "Dünyada yaşanmış en büyük, en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım" olarak nitelendirdiği Birinci Dünya Savaşı'nı burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir tür burjuva yolsuzluğu olarak gören Dadacılar'ın söylemleri de sanata yaklaşımları da bu muhalif tavrı yansıtır. Tzara'ya göre, "bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır." Marcel Janco da aynı durumu, "Kendi kültürümüze olan güvenimizi yitirmiştik" şeklinde açıklamaktadır. Dadacılar sanatı, bu tür tepkilerin dile geldiği bir özgürlük alanı olarak algılamışlardır. Bu özgürlük alanını belirleyen kuraldan çok kuralsızlıktır ve öncelikli hedef, Dadaizmin o güne kadar gelişen tüm sanat akımlarından başka olduğunu, farklı kaygılarla ortaya çıktığını ortaya koyabilmektir. 1918 tarihli Dada manifestosunda, "Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuarlarından başka bir şey değil" diyen Tzara'nın sözlerinden de anlaşılabileceği gibi, Dadacılar daha radikal bir sanatsal tavırdan yanadır. Tzara'nın yazdığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, tuhaf söz dizini ve anlaşılmaz sözcükler, kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilebilir.

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek

adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır. Sözgelimi Tzara'nın "Dadacı bir şiir yazmak" için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstediğiniz şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan bütün sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kâğıda yazılır... "İşte buyurun" der, Tzara: "Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!" Hans Arp, benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, "Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler" (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kâğıt parçacıklarının rasgele düzeninden kolajlar yapmıştır.

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantı olarak gelişen sanat karşıtı tavırdır. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek mümkündür ama bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşıtlığı yoktur. "Ben" diyen Dışavurumculuk'lara karşı "Biz" diyen, çünkü kolektif bir bilinç oluşturmak isteyen Dadacıların bu 'biz'inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır.

1916'da Zürih'te adı konan ama 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok kentine yayılan Dada, bazı genç sanatçıların dünya siyasetine ve burjuva değerlerine karşı muhalefet biçimi olarak gelişmiş, herhangi bir ortak sanatsal program izlememiştir. Sanatı doğrudan politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada'nın yadsımacı tavrı, özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çığlığın ifadesidir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'nın (1887-1968) hazır-nesneleridir. Dada'nın yayılmaya başladığı yıllarda New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren "Bisiklet Tekerleği"yle başlamış, ardından "Şişelik" (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan "Çeşme"

(1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp'ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsilî bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in (1906-1978) deyimiyle bir tür "kaygı nesnesi"ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışılagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.

Zürih'te 1916-1919 yılları arasında etkili olan Dada'nın aslında kendiliğinden ve eşzamanlı olarak gelişen ABD ayağında, Marcel Duchamp'la birlikte Man Ray (1890-1976) ve Francis Picabia (1879-1959) vardır. Picabia 1917'de Stieglitz'in 291 adlı galerisine atfen *391* adında bir Dada dergisi yayımlamıştır. Dergicilik, Dada'nın dağınık bir şekilde de olsa yaygınlaşma biçimlerinden biri olmuştur. Berlin'de 1917-1920 yılları arasında, Köln'de 1919-1920'de, Paris'te 1920-22 yıllarında etkili olan Dada, çeşitli grupların yayımladığı çok sayıda dergiyle yaygınlık kazanmıştır. Sıra dışı tipografik ve grafik yaklaşımları olan bu dergiler, Dada'nın ruhunu yansıtan başlıca kaynaklardır. Genellikle bir iki sayı çıkan bu dergilerin arasında 1917-1921 yılları arasında Tristan Tzara'nın yayımladığı ilk Dadacı dergi olan *Dada*, uzun süreli yayımlanabilmiş tek Dada dergisidir. Dada ateşi söndükten sonra da Hannover'de Dada tavırlı işler üretmeyi sürdüren Alman sanatçı Kurt Schwitters'ın (1887-1948) 1923-1932 yılları arasında yayımladığı *Merz* de oldukça uzun ömürlü olabilmiştir.

Zürih, New York, Paris gibi kentlerdeki Dada oluşumlarıyla karşılaştırıldığında, Berlin ve Köln gibi Alman kentlerinde savaşın sonuna doğru yaygınlaşan Dada daha politik bir görünüm sunar. Dada'nın ortaya çıktığı İsviçre'nin tarafsızlığına karşın Almanya'nın bu tarihlerde büyük bir karmaşa içinde oluşu, bunun başlıca nedenleri arasındadır. 1917'de Berlin'deki Dada etkinliklerine katılan Richard Hülsenbeck'e (1892-1974) göre, "Zürih'te sanki bir sayfiyedeymiş gibi yaşanıyordu. Kızlar kovalanıyor, eğlenceden eğlenceye koşuluyordu. Berlin'deyse insanlar, acaba bugün karnımız doyacak mı diye kaygı içindeydi..." Berlin Dada'nın önde gelen sanatçıları arasında, ülkesine duyduğu tepkiyi ortaya koyabilmek için Alman ismini İngiliz ismine çeviren John Heartfield (1891-1968), Hannah Höch (1889-1978) ve Raoul Hausmann (1886-1971) gibi sanatçılar vardır. 1920'de Berlin'de düzenlenen 1. Dada Şenliği'ne katılan sanat-

çılar arasında sonraki yıllarda Alman sanatındaki Yeni Nesnellık (Neue Sachlichkeit) akımının öncüleri arasında değerlendirilen Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi ressamlar da yer almıştır. Aynı yıllarda Hans Arp ve Max Ernst'in (1891-1976) katılımıyla Köln'de düzenlenen Dada sergisinde ise, izleyicilere sergideki yapıtları parçalamaları için balta verildiği sanılmaktadır. Dadacılar, etkinliklerinde, tıpkı Fütüristler gibi, izleyicinin beklentileriyle oynamayı amaçlayan birçok performans gerçekleştirmişlerdir.

Almanya'da Heartfield ve Höch, politik içerikli fotomontaj ve kolajlarıyla, kendi deyimleriyle "Progan**dada**"larıyla 20. yüzyılın bu alandaki öncüleri arasına girerken, Hausmann'ın buluntu nesnelerle (*objets trouvés*) gerçekleştirdiği "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)" adlı asemblajı, Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan 'aklın iflası'na yönelik en simgesel yapıtlardan biri olarak günümüze kalmıştır. Aklın iflası, insanın makineleşmesi, uygarlık adı altında saldırgan ve açgözlü doğasına yenik düşmesi gibi olgular, Dada'nın yayıldığı her yerde sanatçıların ürettiği birçok "mekamorfik" imgenin de kaynağıdır. Resimlerinde teknik illüstrasyonlardan kestiği ya da kopyaladığı mekanik aygıtlardan kolajlar yaparak bu eğilimin öncülüğünü yapan Fransız ressam Francis Picabia makinelerin yaşamın bir uzantısı olmaktan çıkıp yaşamın ve insan ruhunun kendisi haline gelişini anlatmak istemiştir. Bu dönemde Picabia'nın yanı sıra Max Ernst'in makine ve insan öğelerini, sözgelimi savaş aygıtlarıyla insan organlarını iç içe kullandığı kolajlardan söz edilebilir. İnsan doğasının bir simgesi olarak cinsellikle ilgili göndermeler içeren bu tür 'mekamorfik' imgelerin son derece iddialı bir örneği de Marcel Duchamp'ın 1915-23 yılları arasında gerçekleştirdiği "Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin"dir.

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta 'avangard'ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözeten ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneylemiş bir akımdır.

Marcel Duchamp*

Richard Mutt Davası (1917)

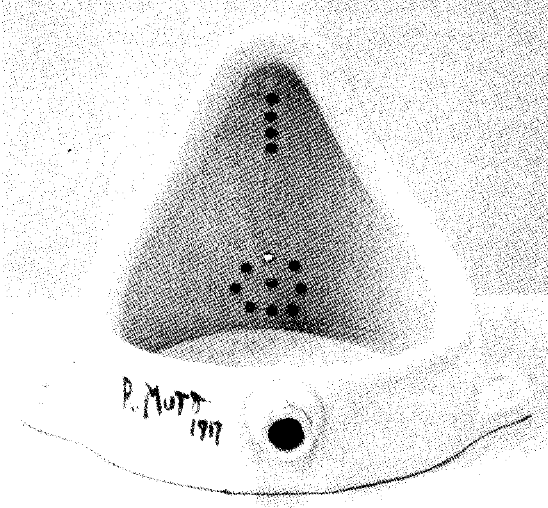
Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi.

Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'ın pisuarının reddedilmesinin nedenleri neydi:

1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü.
2. Diğerleri, bunun bir tür intihal olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi.

Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğiniz bir şeydir.



Marcel Duchamp, "Çeşme", porselen pisuar, 33x42x52 cm, Moderna Museet, Stockholm

---

* Marcel Duchamp (1887-1968); 1955'te Amerikan vatandaşı olan Fransız sanatçı. 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Marcel Duchamp, hazır-nesne kullanımı ve sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi sorgulamasıyla 20. yüzyıl sanatının en etkili figürlerinden biri olmuştur. Aralarında kızkardeşi Suzanne Duchamp erkek kardeşleri Raymond Duchamp-Villon ve Jacques Villon'un olduğu sanatçı bir aileden gelen Marcel Duchamp, Paris'teki Académie Julian'da resim eğitimi görmüş, sırasıyla Arol-İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm gibi akımlardan etkilenerek gerçekleştirdiği ilk resimlerini Paris salonlarında sergilemiştir. 1913'te New York'ta sergilenen "Merdivenden İnen Çıplak" (1912) adlı resmiyle adını duyuran Duchamp, bundan sonra resim yapmayı terk etmiş, 1913 yılından itibaren hazır-nesne kullanmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ABD'de Man Ray ve Francis Picabia ile birlikte New York Dada'nın etkili figürlerinden biri olmuştur.

Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.

Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi.

Richard Hülsenbeck-Raoul Hausmann*

Dadaizm nedir ve Almanya'daki amacı nedir? (1919)

Dadaizmin talepleri:

1. Radikal Komünizm temelinde tüm yaratıcı ve entelektüel insanların uluslararası devrimci birliği;

2. Her eylem alanının kapsamlı mekanizasyonu yoluyla ilerici işsizliğin takdimi. Bireyin yaşamın hakikatine ilişkin kesin bir kanıya varması ve bunun deneyimine alışması ancak işsizlikle olabilecektir.

3. Mülkiyetin hemen yok edilmesi (kamulaştırılması) ve herkesin doyurulması; ayrıca ışık dolu kentlerin kurulması ve kamusal bahçelerin düzenlenmesi ve insanların özgürlük haline alıştırılması;

Merkez Komite'nin talepleri:

1. Bütün yaratıcı ve entelektüel insanlara Potsdamer Platz'da (Berlin) kamusal bütçeden yemek dağıtılması;

2. Bütün din adamları ve öğretmenlerin Dadacı inanca bağlılığının zorunlu tutulması;

3. Ruhun sözde işçilerine (Hiller, Adler) ve gizledikleri burjuvacılıklarına, Dışavurumculuğa, Sturm grubunun savunduğu post-klasik eğitime karşı en sert mücadelenin sürdürülmesi;

4. Bir devlet sanat merkezinin ivedilikle inşa edilmesi, yeni sanatta (Dışavurumculuk) var olan mülkiyet kavramlarının yok edilmesi; bütün insanlığı özgür kılan ve bireyüstü bir hareket olan Dadaizm dahilinde mülkiyet kavramının tümüyle yok edilmesi;

5. Simültanist şiirin Komünist devlet duası olarak kabul edilmesi;

6. Kiliselerin simültanist ve Dadacı şiir performansları yapmak üzere ele geçirilmesi;

7. 50 bin nüfusu aşan her kentte yaşamın yeniden şekillendirilmesi için Dadacı danışma konseylerinin kurulması;

8. Proletaryanın aydınlanması için gereken Dadacı propaganda kampanyasının ivedilikle başlatılması için 150 adet sirkin düzenlenmesi;

* Richard Hülsenbeck (1892-1974); Alman ressam, Dada hareketinin öncülerindendir. Önce İsviçre'de, 1917'den sonra Berlin'de Dada hareketinin başlıca figürleri arasında yer almıştır. Raoul Hausmann (1886-1971); Avusturyalı ressam, Berlin'de Dada hareketinin öncülerindendir. Hannah Höch ve John Heartfield ile birlikte Dadacı fotomontajın başlıca temsilcileri arasında yer almıştır.

9. Bütün yasa ve kararnamelerin Dadacı Merkez Komite'nin onayına sunulması;

10. Bütün cinsel ilişkilerin uluslararası Dadaizm kurallarına göre düzenlenmesi ve bir Dadacı cinsel merkezinin kurulması.

Dadacı Devrimci Merkez Komitesi

Alman grubu: Hausmann, Hülsenbeck

Büro: Charlottenburg, Kantrasse 118

Üyelik için başvurular büroda alınmaktadır.

Tristan Tzara*

Dada Manifestosu (1918)

(...)

Dada Hiçbir Anlama Gelmez

Bunu boş buluyorsanız ve hiçbir anlama gelmeyen bir sözcükle vaktinizi boşa harcamak istemiyorsanız... Bu tür insanların aklına ilk gelen, özünde bakteriyolojik bir durumdur: sözcüğün etimolojik, ya da en azından tarihsel ya da psikolojik kökenini bulabilmek. Gazeteler, Kru Zencilerinin kutsal ineğin kuyruğuna Dada dediklerini yazıyor. İtalya'nın bazı bölgelerinde kübe ve anneye de Dada deniyor. Rusçada da Rumencede de hem oyuncak at, hem dadı anlamında: Dada. Bazı bilmiş gazeteciler, onu bebekler için üretilmiş sanat olarak tanımlıyor, günümüzün başka ermiş isaötekiçocuklarıçağırıyorcuları ise kuru ve gürültülü, gürültü ve monoton bir primitivizmin depreşmesi olduğunu söylüyorlar.

(...)

Dadacı Tiksinti

Ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tür tiksinti Dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto Dada'dır; rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi Dada'dır; yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı Dada'dır; hizmetkârlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular, çarpıklıklar Dada'dır; hayaletler ve kavganın silahları olan paralel çizgilerin keskin çarpışması Dada'dır; belleğin lağvedilmesi Dada'dır; arkeolojinin lağvedilmesi Dada'dır; peygamberlerin lağvedilmesi Dada'dır; geleceğin lağvedilmesi Dada'dır; kendiliğindenliğin acil ürünü olan her tanrıya mutlak ve sorgusuz inanç Dada'dır; Dada, ahenkten öteki dünyaya önyargısız ve nazik bir sıçrayış; Dada, çizilmiş bir plak gibi fırlatılmış bir sözün yö-

* Tristan Tzara (1896-1963); Rumen şair, İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkan Dada akımının öncülerindendir. Rivayete göre Dada akımının adını koyan kişi olan Tzara, birçok Dada manifestosu kaleme almıştır.

rüngesidir; Dada ciddi, korkmuş, çekingen, gayretli, güçlü, kararlı, hevesli olsun, anlık deliliğe tutulmuş bütün bireylere saygıdır; Dada insanın kendi kilisesini her türlü gereksiz hantal aksesuardan kurtarmasıdır; Dada nahoş ya da hoş tüm fikirleri aydınlanmış bir şelale gibi tükürmek ya da ateşte kaynatmaktır – üstelik hiç fark etmediğinin zevkine tüm ruhunun, soyluların böceklerden temizlenmiş kanının, başmeleklerin yaldızlı vücutlarının yoğunluğuyla vararak bunu yapmaktır. Özgürlük: Dada Dada Dada, gerilimli renklerin kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızların dantel gibi örülmesidir: YAŞAMDIR.

Hannah Höch*

Fotomontaj Üzerine Birkaç Söz (1934)

Fotomontajların temelinde fotoğraf vardır, fotomontaj fotoğraftan gelişmiştir. Fotoğrafın aşağı yukarı yüz yıllık bir geçmişi vardır. Fotomontaj o kadar eski olmasa bile, sanıldığı gibi, savaş sonrasının ürünü değildir. Fotoğrafın bir bölümünü kesmek ve yapıştırmak şeklinde tanımlanabilecek bu tekniğin ilk örnekleri, bazen büyükannelerimizin sandıklarında, şu ya da bu amcayı askerî üniformayla gösteren bir fotoğrafın baş kısmına yapıştırılmış bir kafa gördüğümüzde de karşımıza çıkar. O günlerde, önceden basılmış kartpostallar üzerine başka bir insan başını yapıştırmak âdettenmiş. Hazır bir manzara içinde, örneğin ay ışığında bir tekneyi gösteren pitoresk bir görüntüye bir aile görüntüsünün topluca yapıştırıldığına tanık olmak da mümkündür. Resimli kartpostallar için seçilen esprili imgeler de kesilip birleştirilen fotoğraflardan oluşmaktaydı.

(...)

Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek o saldırgan fotomontajlarını yapmaya başladıklarında, ilginçtir, aynı teknik aynı anda, eşzamanlı olarak Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi çok çeşitli ülkelerde ortaya çıktı. Bu ülkelerdeki sanat ortamları büyük oranda birbirlerinden kopuktu. Savaş yeni sona ermiş, ilişkiler de diplomatik adımlarla yeni yeni gelişmekteydi. Bu yüzden bunu ilginç ve garip bulmuşumdur, yani bu bir kişinin ya da bir grubun ortaya attığı yeni bir fikir değil, tam da o dönemde fotoğrafın bir tür olarak canlanmış olmasıdır.

Bu dirilişin bir nedeni hiç kuşkusuz fotoğrafın kazandığı yüksek kalitedir; ikincisi filmdir; üçüncü neden de son derece gelişmiş olan röportaj fotoğrafçılığına bağlanabilir. Fotoropörtaj yapanlar, gayet bilinçli olarak, gerek duydukları fotoğrafları kesip biçmiş, yapıştırmışlardır.

* Hannah Höch (1889-1978); Alman sanatçı, fotomontaj sanatının öncülerindendir. Raoul Hausmann ile birlikte Berlin Dada'nın önde gelen figürlerinden biri olarak anılan Höch, politik içerikli yapıtlarında kadının toplumsal konumuna değinmiştir.

George Grosz*

Otobiyografiden: Dada (1946)

O zamanki sanatsal eğilimimizin adıydı, Dada. Uzun zamandır duyduğumuz rahatsızlığın, mutsuzluğun ve alaycılığın bir ifadesiydi. Herhangi bir ulusal yenilgi ya da yeni bir çağın uyanışına yönelik değişimler hep bu tür akımlara yol açmıştır. Tarihteki başka bir zaman diliminde olsaydık, kendi kendine dövünen birtakım gençler gibi algılanırdık. Bildiğim kadarıyla Dada'nın merkezi, Zürih'ti. Savaş sırasında birkaç şair, ressam ve besteci Cabaret Voltaire adında bir yer kurmuşlardı. Başında Hugo Ball vardı; Richard Hülsenbek, Hans Arp, Emmy Hennings ve başka birkaç uluslararası sanatçı ona yardım ediyordu. Programları pek politik değildi, daha çok modernist-fütürist gibiydiler. Dada ismi, Ball ve Hülsenbeck tarafından gözleri kapalı olarak Fransızca sözlüğünden rasgele seçilmişti. Seçtikleri sözcük dada, oyuncak at anlamına geliyordu.

Berlin'e Hülsenbeck'in getirdiği Dada, gelir gelmez politize oldu. Berlin'deki atmosfer farklıydı. Dada'nın estetik yönü korunmakla birlikte, giderek artan anarşist bir nihilizmle önemini kaybetti. Bu hareketin başında, Rimbaud gibi bir maceraperest olan yazar Franz Jung vardı. Dada hareketine sonradan katılmıştı, ama çok güçlü bir figür olduğu için bizi yönlendirmeye başlamıştı. Çok içerdi ve okunması çok güç kitaplar yazardı. (...) Biz Dadacılar, 'miting'ler yapardık, adını böyle İngilizce olarak telaffuz ettiğimiz bu toplantılara bilet de satar, gelenlere gerçeklerden bahsetmek kisvesi altında hakaret ederdik. Onlara küfür eder, itiraz eden olursa askeri bir disiplinle tersleyip yerine oturturduk. Bu toplantılar duyulunca, meraktan bir sürü kişi gelmeye başladı. Pazarları, tıka basa dolu toplantılar yapardık. Fakat o kadar çok olay çıkmaya başladı ki sonunda polis çağırmaya başladık.

Herşeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, herşeye tükürüyorduk: işte bu Dada'ydı. Mistisizm değildi, Komünizm değildi, Anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı, programı vardı. Bizse tam anlamıyla nihilisttik, simgemiz hiçlikti, boşluktu, boş bir delikti.

Ara sıra "sanat" da yapardık. Ama esas amacımız, "sanat eylemi"ni yerle bir etmekti.

(...)

* George Grosz (1893-1959); 1938'de Amerikan vatandaşı olan Alman ressam, Dada hareketinin önemli figürleri arasında yer almıştır. Dresden Akademisi'nde ve Berlin Sanat ve Zanaat Okulu'nda eğitim gören Grosz, 1914'te gönüllü olarak orduya katılmak istemiş ama sağlık nedenleriyle reddedilmiştir. 1917 yılında Georg olan ismine 'e' ekleyerek Almanya'nın İngiltere'ye karşı düşmanlığını protesto eden sanatçı, 1920'lere kadar Dada hareketinin içinde yer almış, sonrasında Otto Dix'le birlikte Neue Sachlichkeit hareketinin başlıca temsilcisi olmuştur. 1933'de Almanya'daki politik durum nedeniyle ülkesini terk ederek ABD'ye gitmiş, ancak ölümünden hemen önce "Amerikan rüyasının bir hayal kırıklığından ibaret olduğu"nu belirterek ülkesine dönmüştür. Grosz'un yapıtları, ironik, alaycı, şiddetli, ham bir gerçekçilik taşır.

O döneme kadar görsel anlamda bir "Dada sanatı"ndan, yani çöpten, atık malzemeden kaynaklanan bir sanat ifadesi/felsefesi henüz yoktu. O ekolün öncüsü, Hanover'de yaşayan Schwitters adında bir sanatçıydı; çöplüklerde bulduğu herşeyi toplardı: paslı çiviler, yırtık kumaşlar, fırçası erimiş diş fırçaları, sigara izmaritleri, eski bisiklet tekerlekleri, kırık şemsiyeler... Herşeyi biriktirir, eski kartonlar ya da tuval üzerine yapıştırır, "Atık Sanat" adıyla bazılarını resmen satardı da. Her şeyden anlarmış gibi görünmek isteyen eleştirmenler onu ciddiye alır, olumlu eleştiriler yazarlardı. Yalnızca sanattan anlamayan sıradan insanlar bu tür işlere normal bir tepki verip, Dada sanatına döküntü ve çöp diye bakardı – eh, gerçekten de döküntüden ve çöpten yapılıyordu.

Bizim ekolün en temel ürünlerinden biri, "Almanya'nın İhtişamını ve Çöküşünü Gösteren Üç Katlı Anıt"tı. Neydi diye sorarsanız, her türlü çer çöpü süpürüp bir araya getirdiğinizde ne görürseniz işte oydu. Bu "anıt" Baader adındaki birinin ürünüydü, o günden sonra Şef Dada diye anılmaya başladı. Bir zamanlar mistik bir şekilde Toprak Ana'yla evlenmiş olan, biraz dinsel fanatizm hastası, aşırı derecede megaloman, gerçek bir deliydi bu Baader; ama ben de dahil olmak üzere, biz Dadacılardan pek farklı değildi. (Ordu sağlık müfettişi resimlerimi gördüğünde beni "tamamen deli" ilan etmiş, tıbbı incelemeye tabi tutulmamı emretmişti.) Baader'in bir de Dadacon'u vardı: İncil'den bile kalın olan, tüm zamanların en büyük kitabı olarak tasarlanmıştı, fotomontaj olarak bir araya getirilmiş bir sürü gazete sayfasından oluşuyordu. Bu yöntemin amacı, okuyanın başını döndürmekti, çünkü Baader'e göre, Dadacon'u anlamak ancak başın döndüğünde mümkündü. Baader Şef Dada'ydı ama, her birimizin bir işlevi ve titri vardı. Örneğin ben, Propagandada'ydım, kartvizitimde adımın hemen altında yazan bu titrin yanında, "Yarın neye inanacağım bakalım?" diye yazıyordu. Görevim, Dadaizm inancını yaygınlaştıracak sloganlar bulmaktı. Örneğin "Dada ist da" ya da "Dada kazanır" gibi. Bunları küçük kâğıtlara basıp Berlin'de evlerin kapılarına, kafelere, dükkânlara yapıştırmıştık. Epey bir şaşkınlık yaratmıştı. B.Z. anı Mittag gazetesinde haber olarak çıkmıştı.

(...)

Tabii bütün bunlar, yalnızca şaka yapmak için değildi. Önemli olan derin karanlıkları karıştırmaktı. Biz ne yaptığımızın farkında değildik, ama amaçsız bir biçimde çamurlu suları karıştırdığımızın farkındaydık. "Dada anlamsızdır" gibi sloganlarımız insanları öfkelendiriyordu. Yeni bir hareketin bir amacı olmalıdır diye düşünüyorlardı. Bizse hayır diyorduk, biz çamurlu suları karıştırıyoruz o kadar. Sanki bunun bir anlamı varmış gibi.

(...)

Gerçek ve Ötesi: Gerçeküstücülük

(1920...1930...1940...)

FRANSA ANDRÉ MASSON, YVES TANGUY, ALBERTO GIACOMETTI, MERET OPPENHEIM... **İSPANYA** SALVADOR DALI, OSCAR DOMINGUEZ, JULIO GONZALEZ, JOAN MİRÓ... **ALMANYA** HANS ARP, HANS BELLMER, MAX ERNST... **ABD** JOSEPH CORNELL, ARSHILE GORKY, MAN RAY, DOROTHEA TANNING, ROBERTO MATTA... **BELÇİKA** PAUL DELVAUX, RENÉ MAGRITTE... **İNGİLTERE** LEONORA CARRINGTON... **MEKSİKA** FRIDA KAHLO

Gerçeküstücülük, Avrupa'da 1920'li yıllarda bir anlamda Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına –"Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır"– yok olmuş, yerini, Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır. "Gerçeküstücülük" terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire'dir; dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu "Tirésias'ın Memeleri"yle, Picasso'nun sahne tasarımını yaptığı "Geçit" başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda "Gerçeküstücülüğün Papa'sı" lakabıyla anılan ünlü Fransız şair-yazar André Breton'un (1896-1966), 1922 yılında 'modern arayışların' geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmuştur. Kongrede o güne kadarki bütün modern sanat akımlarının ele alınmasını amaçlayan Breton, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarının arasında Dada'yı da saymış, böylece Dada'nın da tarihe geçerek, miadını doldurduğunu ima etmiştir.

André Breton'un 1922 yılında yaptığı kongre çağrısı ile 1924 yılında ilk "Gerçeküstücü Manifesto"yu yayımlayarak hareketi tanımlaması arasında geçen iki yıllık süreçte, sonradan Gerçeküstücü grup içinde buluşacak Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-45), René Crevel (1900-35) ve Max Ernst (1891-1976) gibi şair ve sanatçılar hipnoz ve



Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, yükseklik 7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Sıradan nesneleri gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmak...Gerçeküstücü akım içinde adı anılan az sayıdaki kadın sanatçıdan biri olan Meret Oppenheim'ın "Tüylü Kahvaltı"sı, 'Gerçeküstücü nesne'nin başlıca örneklerden biri olarak nitelendirilmiştir

uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin, resimlerin anlamını sorgulamışlardır. Ancak bazı beklenmedik kazalar, zaman içinde dış uyaranların terk edilmesine neden olmuş: Breton 1924 yılında akımın varlığını resmen belgeleyen "Gerçeküstücü Manifesto"yu yayımladığında, Gerçeküstücülüğü dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır. Manifestonun yazıldığı yıl, Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu kurulmuş ve André Breton'un yönlendirdiği *La Révolution Surréaliste* dergisinin ilk sayısı yayımlanmıştır. Büronun başına dönemin ilginç kişiliklerinden şair-yazar Antonin Artaud (1896-1948) getirilmiş; 1924-1929 yılları arasında 12 sayı olarak yayımlanan derginin bazı sayılarının editörlüğünü de Artaud üstlenmiştir. Gerçeküstücü sanatçıların yapıtlarının yer aldığı zengin bir görsel içeriğe sahip olan *La Révolution Surréaliste* dergisini, 1930-1933 yılları arasında yayımlanacak *Le Surréalisme au service de la révolution* (6 sayı), 1933-1939 arasında *Minotaure* gibi Gerçeküstücü dergiler izlemiştir. Genç sanatçıların ilgisini çeken ve avangard dergilerden beklenmeyecek satış rakamlarına ulaşan bu yayınlarda, tıpkı akımın kendisi gibi, sanatsal olduğu kadar politik bir tavır vardır.

Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Bir baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizin babası Sigmund Freud'un düşüncelerinden yararlanırken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi'ne üye olan Gerçeküstücüler, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir. Gerçeküstücü dergiler için seçilen *La Révolution Surréaliste* ya da *Le Surréalisme au service de la révolution* gibi devrimci bir tını taşıyan isimler, bu eğilimin bir uzantısıdır. Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir.

Gerçeküstücüler bu isyanın bayrağını hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanatta aramışlardır. İlk Gerçeküstücülük Manifestosu'nda André Breton'un Gerçeküstücü sanatçılar için önerdiği ifade biçimi –'ruhsal otomatizm'– psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Nedir 'ruhsal otomatizm'? Breton'a gö-

re, "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır." Breton, tıp eğitimi görmüş, Charcot Kliniği'nde ünlü Fransız nörolog J.J.F.F. Babinski (1857-1932) ile çalışmış, savaş sırasında hastanelerde görev alarak şok ve travma yaşayan hastalarla ilgilenmiş birisi olarak Freud'un düşüncelerinden haberdardır. Dahası, Freud'un "Rüyaların Yorumu" (1900) ve "Gündelik Hayatın Psikopatolojisi" (1901) gibi ünlü yapıtları, 1920'li yıllarda Fransızcaya çevrilmiş ve yayımlanmış, sanatçılar arasında ilgi uyandırmıştır. Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek sanatsal yaratının bir uzantısıdır. Rüyalara yönelik ilgilerinin görsellik kazanmasında 19. yüzyılın Simgeci sanatçılarını çağrıştıran Gerçeküstücülerin Freud'a yönelik ilgisi, ünlü ruhbilimcinin cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı konusundaki görüşlerinin popülerlik kazanmasında etkili olmuştur.

İnsanın uygarlık serüveninde aklın boyunduruğunu sorgulayan yönüyle Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabileceği gibi, doğaçlamaya atfetmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan 'frotaj'a, otomatik desenden '*dekalkomani*'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920'lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir. Hans Arp'ın "Gerçeküstücülerle birlikte sergi açmamın nedeni, sanata karşı tıpkı Dada gibi asi bir tavır içinde olmalarıydı" yolundaki sözleri, Dada ile Gerçeküstücülük arasındaki temel yakınlığı ortaya koyar. Yine de aralarında temel bir fark vardır: Dada sanatçılarının anarşist ve dağınık yaklaşımına karşı Gerçeküstücüler belli ilkeler çevresinde hareket etmiş ve akımın kuramsal temelini daha ciddiye almışlardır. Tristan Tzara'nın Dada Manifestoları'nın, rasgele sözcüklerden seçilmiş, dilbilgisini bilerek çarpıtmış, 'anlamsız' birer metin olarak Dada şemsiyesi altında birleşen sanatçılar için bağlayıcı bir işlevi yoktur sözgelimi; Gerçeküstücü sanatçılar için ciddi bir otorite figürü olan Breton'un manifestoları ise, sanatçılar için yol gösterici bir nitelik taşımıştır.

İlk Gerçeküstücülük Manifestosu'nda da belirtildiği gibi, Gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmuştur. Breton, 1925 yılında kaleme aldığı "Gerçeküstücülük ve Resim" başlıklı makalesinde, Pablo Picasso ve Giorgio de Chirico'nun farkında olmasalar da Gerçeküstücü olduklarını; Max Ernst ve Man Ray'in Gerçeküstücülüğün eşiğinde olduklarını; André Masson ve Joan Miró'nun geleceğin Gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, Gerçeküstücülü-

ğün görsellik kazanmasına ilişkin ipuçları vermiştir. Saydığı sanatçılar arasında, 1913-1919 yılları arasında İtalya'da etkili olan Scuola Metafisica (*Metafizik Ekol*) grubu öncülerinden Yunan asıllı İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico (1888-1978) gerçekten de öncü bir örnektir; Max Klinger (1857-1920) ve Arnold Böcklin (1827-1901) gibi Simgeci ressamların gerçekle hayali, sıradan öğelerle fantastik öğeleri bir arada kullanan simgeci yapıtlarından etkilenen de Chirico, resimlerindeki sıra dışı perspektif kullanımı, gölge oyunları ve hayali atmosferle Gerçeküstücü ressamlar için önemli bir model oluşturmuştur. Ünlü şair Lautréamont'un (1846-70), Gerçeküstücülerin bir motto gibi benimsediği "Bir ameliyat masasında, dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal buluşmasının güzelliği..." cümlesini düşündüren bir görsellik kurgulayan De Chirico'nun 1920'li yıllara kadar 'metafizik ekol' kapsamında ürettiği "Sokağın Gizemi ve Melankolisi" (1914) ya da "Şairin Şüphesi" (1913) gibi resimler, Gerçeküstücülerin hayranlığını kazanmıştır. André Breton'un Gerçeküstücülüğe yakın bulduğu sanatçılardan André Masson (1896-1987) ise, Gerçeküstücülük içindeki başka bir kanalı temsil eder. Masson'un 1920'lerin başında gerçekleştirdiği "otomatik desen"leri, çağrışımlar üzerine kurulu dışavurumcu soyut imgelerden oluşmakta; ayrıca kum, toz gibi malzemeler resim yüzeyi üzerinde kendi şeklini ve dokusunu yaratmaktadır. Masson çok geçmeden Gerçeküstücülüğün önde gelen figürlerinden biri olmuş, 1929 yılında André Breton'un otoritesine başkaldırana kadar da öyle kalmıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ABD'de bulunan André Masson, Gerçeküstücü resimle Amerikan Soyut Dışavurumcu resim arasındaki bağlantıyı sağlayan başlıca sanatçılar arasında yer almıştır.

Giorgio de Chirico ve André Masson'un birbirinden son derece farklı resimlerinin bir ortak noktası varsa bu, imgeyi aklın ve bilincin baskıcı boyunduruğundan kurtarmak, izleyiciyi alışılagelmişin ötesinde bir görsellikle sarsmaktır. Gerçeküstücü resim, bu iki sanatçının yapıtlarının da ortaya koyduğu gibi, soyut, dışavurumcu, çağrışımsal olanla gerçekçi, figüratif, hayalî, atmosferik diyebileceğimiz iki ayrı yaklaşımı her zaman içinde barındırmıştır. İspanyol ressam Joan Miró'nun (1893-1983) kontrolü tümüyle kendi zihinsel çağrışımlarına bıraktığı soyut resimleriyle, yine bir diğer ünlü İspanyol Gerçeküstücü Salvador Dali'nin (1904-1989) figüratif resimlerini birleştiren de yine Gerçeküstücülüğün, bilinçaltının bir dışavurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirmek düşüncesidir. "Salyangozların Cinsel Organlarındaki Yıldızlar" (1925) gibi resimlerinde görsel çağrışımlarla yüklü zengin bir imgelemle gerçeklik duygusunu soyutlama temelinde yerle bir eden Miró'ya karşılık

Dali'nin gerçekçi figürasyona dayanan "Arzunun Gizemi-Annem, Annem, Annem" (1929) ya da "Belleğin Israrı" (1931) gibi resimleri de o gerçeklik duygusunu tahrip etmeyi başarır. Gerçeküstücülüğün diğer önde gelen sanatçılarında da üslup birliğinden çok, gerçekliğin ötesine yönelen, aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtulmuş bir ifadenin arayışına rastlanır. Fransız Dadacıları arasındayken Breton ve Eluard'la arkadaşlığı nedeniyle Gerçeküstücülere katılan Max Ernst (1891-1976), bir yandan gerçekçi betimlemeyle hayalî görüntüler kurgularken, öte yandan 'frotaj' gibi kazıma teknikleriyle çocukluğun hayali atmosferine geri döner; imgenin oluşum sürecini tümüyle rastlantılara bırakarak kendi yapıtının ortaya çıkışına seyirci kalır. Ernst, "Fil Celebes" (1921) gibi resimlerinde, kolaj tekniğini resme uyarlayarak izleyicide görsel yanılsamalar yaratan görsel oyunlar oynar. İspanyol ressam ve heykeltıraş Oscar Dominguez'in (1906-1958) Rorschach testlerini andıran mürekkepli "Dekalkomani"leri de benzer bir anlayışın ürünüdür. Dali ve Ernst gibi illüzyonist hilelere başvuran ressamlar arasındaysa, "Karanlık Bahçe" (1928) ya da "Yavaşlık Günü" (1937) gibi hayalî, soyut manzaralarında sanki bilinçaltının bir görüntüsünü sunan Fransız ressam Yves Tanguy (1900-55) vardır.

"Gerçeküstücülerin filozofu" olarak anılan Belçikalı ressam René Magritte'e (1898-1967) gelince: Resimlerindeki hayalî atmosferden çok, temsil olgusunun üzerine gitmesi, gerçeklikle yanılsama, nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdelemesi, onu diğer Gerçeküstücülerden bir ölçüde ayırır. 1927-1930 yılları arasında Paris'te yaşadığı kısa dönemde Gerçeküstücülerle yakınlaşan ama yaşamının sonuna kadar yaşayacağı Brüksel'e döndükten sonra oldukça içine kapanık bir yaşam süren Magritte, benzer imgeleri farklı kompozisyonlar içinde kullandığı resimlerinde zıtlıklar ve ikilemler kurgulayarak gerçekleştirdiği görsel esprileriyle 20. yüzyılın en ilginç ressamlarından biri olarak nitelendirilmiştir. Belçikalı bir başka ünlü Gerçeküstücü olan Paul Delvaux (1897-1994) ise, "huzursuz kent" adını verdiği hayalî bir kenti yapıtlarının sahnesi gibi kullanarak, Giorgio de Chirico'nun resimlerini andıran ve mimari öğelerle kurgulanan resimleriyle tanınmıştır.

Gerçeküstücülük akımının bir diğer önemli kanadı, 'gerçeküstücü nesne'dir. 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi'de yer alan bu tür nesnelerle ilgili olarak, "Bu nesnelerde her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağıranların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır" diyen André Breton, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları nesnelerin yeni

bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir. Unutulmaz Gerçeküstücü nesneler arasında, Salvador Dali'nin ıstakoz telefonuyla, Meret Oppenheim'ın "Tüylü Kahvaltı"sı (1936) sayılabilir. Salvador Dali'nin Luis Bunuel ile işbirliğiyle gerçekleşen "Endülüs Köpeği" (1929) ve "Altın Çağ" (1930) gibi filmler ise, Gerçeküstücü sinemanın belli başlı örnekleri arasındadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Gerçeküstücülerden Breton, Ernst ve Masson New York'a giderek sanatsal çalışmalarını orada sürdürmüşler, Amerika'da savaş sonrası etkin olacak Soyut Dışavurumculuk ve Pop Sanat gibi akımlara yönelen sanatçılar üzerinde etkili olmuşlardır.

Giorgio de Chirico*

Gizem ve Yaratı (1913)

Gerçekten ölümsüz olacak sanat yapıtının insanın tüm sınırlarından arınmış olması gerekir: mantık ve sağduyu, araya girmekten başka işe yaramaz. Ama o sınırlar bir kez yıkıldı mı, işte o zaman çocukluğun hayal ve rüya âlemine girmiş oluruz. Böyle büyük ruhani anlar, sanatçının ruhunun ta derinliklerinde hissedilmiş olmalıdır; orada hiçbir mırıldanma, hiçbir kuş ötüşü, hiçbir yaprak hışırtısı insanı kendinden alamaz.

Benim hissettiklerimin bir değeri yok; yalnızca gördüklerim canlı bir şekilde önümdedir, gözümü kapattığımda ise görüş alanım daha da güçlenmiştir.

Sanatı göze tanıdık gelen bütün nesnelerden, konulardan, geleneksel düşüncelerden, popüler simgelerden arındırmak gerekir. Daha da önemlisi, içimizde duymamız gereken derin güvendir: birden gözlerimizin önüne gelen, ama hiçbir anlamı olmayan, hiçbir konusu olmayan, hiçbir mantığa sığmayan bir görüntüye öyle güçlü bir inançla sarılmalıyız ki o yarattığı sevinç ya da acı –her neyse– biz istemesek de resmini yaptırmalıdır bize, öyle ki, bir insanın açken bir parça ekmeği hayvan gibi parçalamasına yol açan dürtüden daha güçlü bir dürtü olmalıdır bu.

Versailles'a yaptığım bir ziyareti tüm ayrıntılarıyla hatırlıyorum. Sessizlik ve dinginlik vardı. Herşey sorgulayan, gizemli gözlerle bana bakıyordu sanki. Sonra bir baktım, sarayın her köşesi, her sütun, her pencere aslında bir ru-

* Giorgio de Chirico (1888-1978); Yunanistan'da doğan İtalyan ressam, kendi yarattığı Metafizik Resim akımının öncüsüdür. Atina Politekniği'nde, Floransa ve Münih sanat akademilerinde eğitim gören sanatçı, ilk dönem resimlerinde Simgeciliğe ilgi duymuş, bu ilgisi resimlerinde fantastik öğelere yönelmesine yol açmıştır. 1909 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerinde sıra dışı bir perspektif anlayışı benimseyen, klasik mimari yapılar içinde gölge oyunlarına başvuran, birbirine yabancı öğeleri bir araya getiren düşsel atmosferler yaratmıştır. 1917 yılından itibaren gerçekleştirdiği yapıtlarını "Metafizik Resim" olarak nitelendiren sanatçı, Gerçeküstücülük akımına giden yolu açan sanatçılar arasında sayılabilir.

ha sahip, karanlık bir ruha. Mermer kahramanlara, havada hareketsiz duran heykellere, kış güneşinin hiç ısıtmadan, sevmeden, mükemmel bir şarkı gibi üzerimize inen ışınlarına baktım. Bir kuş kafesinde ötüyordu. İşte o an insanları tuhaf formlar yaratmaya götüren gizemi hissettim. O zaman yaratı süreci yaratıcıdan çok daha olağanüstü geldi bana.

Belki de tarihöncesi insanın bize aktardığı en şaşırtıcı duygu önsezidir. Bu hep sürecek. Biz bunu evrenin sonsuz irrasyonelliğinin bir kanıtı olarak algılayabiliriz. İlk insan ona tekinsiz gelen bir sürü şeyin içinde gezmiş olmalı. Her adımda titremiş olmalı.

Louis Aragon*

Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu Deklarasyonu (1925)

Etkinliklerimizin, kamuoyunda aptalca ve yanlış bir şekilde yorumlanması nedeniyle, edebiyat, tiyatro, felsefe ve teoloji alanlarındaki tüm anırmalardan oluşan çağdaş eleştiri dünyasına açıklıyoruz ki;

1. Bizim edebiyatla ilgimiz yoktur; ancak gerektiğinde, herkes kadar, edebiyattan yararlanmasını biliriz.

2. Gerçeküstücülük yeni ya da daha kolay bir ifade biçimi değildir, bir şiir metafiziği bile değildir. Gerçeküstücülük ustan ve ussallığa benzer her şeyden tümüyle bağımsızlaşmanın bir yoludur.

3. Bizler, bir Devrim yapmaya kararlıyız.

4. Devrim sözcüğüyle gerçeküstücülük sözcüğünü birleştirmemizin nedeni, bu devrimin ilgisiz, tarafsız ve hatta umutsuz karakterini ortaya koyabilmektir.

5. İnsanoğlunun âdetlerini değiştirmek gibi bir iddiamız yoktur, amacımız düşüncenin ne kadar kırılgan olduğunu ve titrek yuvalarımızı ne denli değişken temeller, ne denli büyük mağaralar üzerine inşa ettiğimizi gösterebilmektir.

6. Topluma şu resmî uyarıyı fırlatmak istiyoruz: Sapkınlıklarınıza ve falsolarınıza dikkat edin, bir tanesi bile gözümüzden kaçmaz.

7. Her düşünce dönüşümünde, Toplum bizimle karşılaşacaktır.

8. Bizler, Başkaldırı'nın uzmanlarıyız. Gerektiğinde elimizden gelmeyecek hiçbir eylem biçimi yoktur.

9. Özellikle Batı dünyasına sesleniyoruz: gerçeküstücülük diye bir şey vardır. Ya bizimle özdeşleştirilen bu yeni '-izm' nedir? Gerçeküstücülük şiirsel bir üslup değildir. Aklın kendi içine dönük çığlığıdır ve her türlü engelden, gerekirse baltalarla parçalayarak da olsa, kurtulmaya azmetmiştir.

* Louis Aragon (1897-1982); Fransız şair ve romancı, 1920'lerde Gerçeküstücülerle ilişki içinde olmuş, ayrıca Komünist Partisi üyesi olarak sanatsal çalışmalarının yanında aktif bir siyasi hayat sürmüştür. 1933'te Sovyetler Birliği'ne gittikten sonra Gerçeküstücülerle arası açılmıştır.

René Magritte*
Açıklamalar

Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezlikten gelmektir... İnsanlar birtakım nesneleri hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünmeleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden kaçırıyorlar. Bir gizem sezebildiklerine şüphe yok ama, bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar. 'Bu ne anlama geliyor?' diye sorarken, gerçekte her şeyin anlaşılır hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar.

(...)

Hieronymus Bosch ve Gerçeküstücülük arasında kurulan paralelliği reddetmek, aynı anda hem doğruluk hem yanlışlık payı taşımasaydı herhalde daha kolay olurdu. Bosch, çağdaşlarının canavarlarla ilgili düşüncelerini resmetmişti –ortaçağa ait o 'gizemli' dünya hakkında onun resimlerini görmeden de bilgi sahibi olmak mümkündü. Bu anlamda Bosch, adalet, nükleer güç, endüstri gibi geleneksel konuları, ya da en yeni duygu ve düşünceleri resmeden günümüz 'toplumcu gerçekçileri' gibi çalışan bir 'dindar gerçekçi'ydi... Bense, düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesneleri ya da bu nesneler arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir 'ifade', 'illüstrasyon' ya da 'kompozisyon' şeklinde algılamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir.

(...)

Dünyaya ve nesnelerine dair olağan bilgimiz, nesnelerin resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmıyor; ayrıca şeylerin çıplak gizemi, gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçabilir... İzleyici resimlerde 'aklıselim'e bir tür meydan okuyuş buluyorsa, bir durumun farkına varmış demektir. Zaten bana göre dünyanın kendisi aklıselime yönelik bir okuyuşun ta kendisidir.

* René Magritte (1898-1967); Belçikalı ressam, Gerçeküstücü resmin en önemli figürlerindendir. Brüksel Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim gören Magritte, kısa bir dönem Kübizm ve Fütürizm etkili resimler yaptıktan sonra 1920'lerde Gerçeküstücülüğe yönelmiştir. 1927-30 yılları arasında Paris'te yaşayan ve Gerçeküstücülerle ilişki kuran Magritte, Brüksel'e döndükten sonra gruptan kopmuştur. 1940'larda bir dönem Yeni-İzlenimci ve Fovist tarzda resimler yapan Magritte, oldukça münzevi bir yaşam sürmüştür.

1945...Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası atıldı... II. Dünya Savaşı sona erdi... George Orwell "Hayvan Çiftliği"ni yayımladı... **1946**...İsrail devleti kuruldu... Churchill ünlü "Demir Perde" konuşmasını yaptı... İtalya'da cumhuriyet ilan edildi... **1947**...Hindistan bağımsızlığını kazandı... ABD Truman Doktrini ve Marshall Planı'nı uygulamaya başladı... **1948**...O. K. Christiansen Lego oyuncağını tasarladı... **1949**... NATO kuruldu... Almanya'daki Sovyet hattında Demokratik Alman Cumhuriyeti kuruldu... Mao Çin Halk Cumhuriyeti'ni kurdu... Simone de Beauvoir'ın "İkinci Cins" kitabı yayımlandı... **1950**...Kore Savaşı başladı...İlk böbrek nakli yapıldı... **1952**... Samuel Beckett "Godot'yu Beklerken"i yayımladı... Dwight Eisenhower ABD başkanı oldu... ABD'de ilk hidrojen bombası denendi...İlk doğum kontrol hapları piyasaya çıktı... **1953**...Yosif Stalin öldü... Sovyetler Birliği'nde ilk hidrojen bombası denendi... **1954**...Cezayir Savaşı başladı...Vietnam Fransa'dan bağımsızlığını kazandı...ABD'de renkli televizyon yayınları başladı... **1955**...Almanya'nın Kassel kentinde ilk DOCUMENTA gerçekleştirildi... NATO'ya karşı Varşova Paktı kuruldu...Albert Einstein öldü...ABD'de Afrikalı-Amerikalı Rosa Parks otobüsteki yerini beyaz bir adama vermeyi reddetti... **1956**...Fidel Castro Küba'da Batista diktatörlüğünü devirdi...Macaristan'da çıkan ayaklanmalar Sovyet güçleri tarafından bastırıldı... **1957**...Sovyetler Birliği ilk uydu Sputnik'i fırlattı...Gana bağımsızlığını kazanan ilk Afrika kolonisi oldu...Roma Anlaşması'yla Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun temelleri atıldı... **1958**...NASA kuruldu...Nabokov "Lolita"yı yayımladı...New York'ta Mies van der Rohe'nin Seagram binası tamamlandı... **1959**...Küba'da Fidel Castro'nun önderliğinde Sosyalist Halk Partisi yönetimi başladı.

Paris / New York
Amerika'da Soyut Dışavurumculuk, Fransa'da Taşizm

(1940... 1950...)

ABD WILLIAM BAZIOTES, WILLEM DE KOONING, ADOLPH GOTTLIEB, PHILIP GUSTON, FRANZ KLINE, LEE KRASNER, ROBERT MOTHERWELL, BARNETT NEWMAN, JACKSON POLLOCK, MARK ROTHKO, CLYFFORD STILL, MARK TOBEY... **FRANSA [ENFORMEL SANAT/TAŞİZM]** ALBERTO BURRI, JEAN FAUTRIER, HANS HARTUNG, GEORGES MATHIEU, WOLS, BRAM VAN VELDE, ANTONI TÀPIES, ŃICOLAS DA STAËL, PIERRE SOULAGES

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında bir değil, birçok etken vardır kuşkusuz: Sözgelimi, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise, Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da arttırmıştır. Aralarında kimler yoktur ki? Başta Gerçeküstücüler; André Breton, André Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst gibi. Ve başkaları: Fernand Léger, Piet Mondrıan... Yaşanan akış, genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür 'sanat göçü' olmuştur. Hatta Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan "soyut dışavurumculuk" terimi bile (ki 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemedir) Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından bir Avrupalı sanatçının, Alman ressam Hans Hofmann'ın (1880-1966) 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır. 1932'de Almanya'dan ABD'ye göç eden, 1934'te New York'ta kendi adını taşıyan özel bir sanat akademisi açan Hofmann, ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışa-



Jackson Pollock, atölyesinde çalışırken, 1950'li yıllar.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavrumculuğu'yla ilgili olarak, 'artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır' yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur.

vurumcular üzerinde sanatçı ve eğitmen olarak öyle yoğun bir etkiye sahiptir ki, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önde gelen kuramcısı olan Clement Greenberg (1909-94) onu, "zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçı" olarak nitelendirmiştir. Kısacası, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun –veyahut New York Okulu olarak adlandırılan ressamlar grubunun– gelişiminde Avrupalı sanatçıların rolü büyüktür.

Paris'ten New York'a yönelik merkez kaymasının bir başka nedeni de 1920'li ve 30'lu yıllardaki büyük bunalım sonrasında Amerikan ekonomisinin düzelmeye başlamasıyla birlikte yaşanan gelişmelerdir. Yeni galeriler, yeni dergiler, yeni okullar açılmış; bir 'sanat ortamı' şekillenmeye başlamıştır. Clement Greenberg'e göre Amerikan sanatının gelişimindeki baş aktörlerden biri olan Peggy Guggenheim'ın (1898-1979) genç Amerikalı ressamların sergilerine yer veren Art of This Century galerisinin 1943'te açılmasının ardından New York sanat sahnesinde birçok yeni galeri ortaya çıkmış (örneğin önde gelenler arasında Betty Parsons 1946'da; Sidney Janis 1948'de) 1950'li yıllara gelindiğinde New York'taki galeri sayısı 50'yi bulmuştur. Bütün bu mekânlar, bir yandan Avrupa'nın modern sanatçılarını sergilerken, yenilikçi Amerikalı sanatçıların sergilerini de açmışlardır. New York Okulu olarak bilinen grubun önde gelen buluşma noktası ise, 1949'da yirmi sanatçının kurucu üye olarak açtığı, 1962'de kapanana kadar çeşitli söyleşi ve konferansların düzenlendiği bir sosyal lokal olan Eighth Street Club'dır. Kurucuları arasında Franz Kline, Willem de Kooning ve Charles Egan gibi isimlerin bulunduğu bu mekân, sanatçıların yanı sıra eleştirmenler, gazeteciler, küratörler ve sanat tüccarlarının katıldığı bir sosyalleşme ağı olarak yeni Amerikan sanatının destek bulmasında rol oynayan en aktif oluşumlardan birisi olarak nitelendirilmiştir.

Amerikan sanat ortamında 1940'lı ve 50'li yıllardaki bu yoğun gelişme sürecinde izlenen sanatsal gelişim, ABD sanat ortamında 1920'lerde ve 30'larda üretilen sanattan biçimsel ve üslupsal temelde son derece farklıdır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği, soyut ve dışavurumcu olmasıdır. Amerikan sanatındaki bu keskin dönüşümü salt sanatsal nedenlerle açıklayanların yanında, bu dönemde sanat, ideoloji, politika üçgeninde yaşanan dönüşümleri göz önünde bulunduran yazarlar da vardır. Örneğin Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, "New York Mo-

dern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı" adlı kitabında, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcilerinin savaş öncesi ve sonrasında sergiledikleri ideolojik ve sanatsal dönüşümü, Soğuk Savaş döneminde Amerikan hükümetinin yürüttüğü bilinçli bir politikaya bağlamıştır. Anti-Stalinist yazar ve sanatçıların, Sovyetler Birliği'ndeki 'sanat toplum içindir' anlayışına karşılık Marksizmin Troçkist yorumundan hareket ederek zaman içinde 'sanat sanat içindir' düşüncesine nasıl vardıklarını araştıran Guilbaut, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki büyük başarısını sanattan başka nedenlere de bağlamanın mümkün olduğunu iddia etmiştir. Guilbaut'ya göre New York modern sanat ortamı ve aydınları, 1935-1941 yılları arasında bilinçli bir "Marksizmden uzaklaşma" sürecine tabi tutulmuşlardır.

Guilbaut'nun sözünü ettiği sürecin, ABD hükümetinin ekonomik bunalım sürecinde sanatçılara yoğun destek verdiği yıllara rastlaması ilginç sayılabilir. ABD hükümetinin 1935-1943 yıllarında sürdürdüğü bu destek kampanyası, Federal Sanat Projesi olarak adlandırılır. 1933-34 yıllarında uygulanan Kamusal Sanat Yapıtları Projesi'nin kazandığı başarı sonucunda Franklin D. Roosevelt (1882-1945) hükümetinin başlattığı Federal Sanat Projesi (direktörü müzeci Holger Cahill'dir) kapsamında birçok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekânlar için sanat yapıtı ısmarlanmış; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmiştir. Proje kapsamında özellikle hapishane, hastane, okul gibi kamusal binalara yönelik binlerce duvar resmi (2566 adet olduğu sanılıyor) de gerçekleştirilmiştir. Bu duvar resimlerinin bir kısmında, Meksikalı ünlü duvar ressamları Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1972) ve José Clemente Orozco (1883-1949) da çalışmış, hatta bazı sanat tarihçileri Amerikan sanatçıların yapıtlarında Meksika duvar resminin önemli etkilerinden söz etmişlerdir. Federal Sanat Projesi'nin yardımlarından yararlanan sanatçılar arasında, Arshile Gorky ve Jackson Pollock gibi sanatçılar da vardır. İşsizliğin kol gezdiği yıllarda sanatçıların sanat yapmayı sürdürebilecekleri olanakları en temel düzeyde de olsa sağlayabilmesi, Federal Sanat Projesi'nin en olumlu yönüdür. Projeden yararlanan pek çok sanatçı, geride kalan yılların olgunlaştırdığı özgün kişisel üsluplarıyla Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak ayırt edilebilen akımın temsilcileri arasında yer almışlardır.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı"

bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940'lı, 50'li yıllarda uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu yaklaşımı şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştirmiş orta yaşlarındaki sanatçılardır. New York Okulu olarak da bilinen bu yaklaşımlar bütünün başlıca sanatçıları arasında, Jackson Pollock (1912-56), Willem de Kooning (1904-97), Clyfford Still (1904-80), Barnett Newman (1905-70), Mark Rothko (1903-70), Robert Motherwell (1915-91), Franz Kline (1910-62), Adolph Gottlieb (1903-74) gibi isimler yer alır. Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde önemli etkisi olmuş sanatçılar arasındaysa, kendi okulunu açmadan önce birçok Amerikalı ressamın eğitim gördüğü New York Art Students League'de eğitimcilik yapan Hans Hofmann'ın yanı sıra Arshile Gorky (1904-48) de vardır. Hofmann, "saf resim"den yana bir sanatçıdır; 1920'de ABD'ye göç eden Ermeni ressam Arshile Gorky ise –kimilerine göre son Gerçeküstücü, kimilerine göre ilk Soyut Dışavurumcu olarak– Gerçeküstücülük ile Soyut Dışavurumculuk arasındaki köprü olarak nitelendirilmiştir. Amerikan sanatının Thomas Hart Benton (1889-1975) ya da Grant Wood (1891-1942) gibi yerel konuları figüratif üsluplarla resmeden sanatçılarının genç sanatçılar üzerinde artık herhangi bir etkisi kalmamıştır. Jackson Pollock'un hocası Thomas Hart Benton'ın "Dağların Ötesinde-Amerika'nın Epik Tarihi" (1924-26) resmindeki üslubu izleyerek ürettiği "Batıya Göç" (1934-35) gibi resimlerinin miadı çoktan dolmuştur. Charles Demuth (1883-1935), Charles Sheeler (1883-1965) ya da Edward Hopper (1882-1967) gibi kentsel temaları gerçekçi üsluplarda ele alan sanatçıların takipçileri ise Amerikan Soyut Dışavurumcuları arasından değil, daha sonraki yıllarda Pop sanatçıları arasından çıkacaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasının egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miró'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel 'bütünselliğin' yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavu-

rumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir. Tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayılmıştır. Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e (1906-78) göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır. "Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayalî bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri ya da 'ifade' edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir" diyen Rosenberg'e göre, "elmaların masalardan kaldırılması, mükemmel renk ve espas ilişkileri kurgulayabilmek için değildir"... Esas mesele, her türlü nesnenin, "resim yapmak eylemi"ne yer açılsın diye bir kenara itilmesidir. Bu tür bir resimsel anlayışın sanatçının biyografisiyle bire bir ilişkili olduğuna değinen Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir 'ânı'nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir.

Amerikan resmindeki büyük dönüşümün, "politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak" yaşandığını söyleyen Harold Rosenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün "dünyanın değişmesini değil, tuvalinin bir dünya olması"nı ister hale geldiğini savunmuştur. Amerikan sanatçısının bu içine kapanık, ama yine de 'özgür' konumu, Soğuk Savaş yıllarında Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'yla özdeşleştirilen baskıcı rejimlerin karşısına Amerikan kanadıyla ilişkilendirilen 'özgürlük' çağrışımının çıkarılmasında da etkili olmuştur. Bireyselliği ön planda olan sanatçının kendi içsel gereksinimlerinin sonucu olarak sanata yönelmesi, toplumsal bir mesaj vermek kaygısı gütmeden özgürce yaratabilmesi, sosyalist ülkelerin resmî sanatı durumundaki toplumcu gerçekçi eğilimlerle karşılaştırıldığında bağımsız yaratının simgesi olarak görülmüştür. Ünlü Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, kendinden başka bir olguya göndermesi olmayan bu saf sanat anlayışının savunusunu yapmış başlıca kuramcıdır. Greenberg, "Modernist Resim" başlıklı makalesinde 'saf' sanatın ne olduğunu aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

> "Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Res-

min aracını oluşturan sınırlılıklar –yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri– eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modemist resim, aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü. Üzerine yapıldıkları yüzeyi samimiyetle açığa vuran Manet'nin resimleri, ilk modemist resimler oldu. Manet'yi izleyen İzlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler, böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cézanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti. Ne var ki, resim sanatının kendisini modemizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı. Yassılık, iki-boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu. Böylece modemist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. Eski ustalar, resim yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç-boyutluluk yanılmasının bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki –bugünlerde moda olan ama yerinde bir ifadeyle, 'diyalektik gerilim'– bütün resim sanatının başarısı için olduğu gibi, bu ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modemistler ne bu çelişkiden kaçındılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey, çelişkinin terimlerini tersine çevirmekti. Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil, önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun modemistlerin olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur, fakat modemizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır.

(...)

Son dönem modemist resmin, tanınabilir nesneleri betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey, tanınabilir, üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. (...) Üç-boyutluluk, heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini, betimsel ya da 'edebî' olanı dışlamak için değil, yukarıda anlatılan çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır.

(...)

Modemist resmin yöneldiği yassılık, hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması, artık heykelsi yanılsamaya ya da trompe-l'œil'e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke, onun gizil yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılmasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekân yanılsaması yaratıyorlardı; modemistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır.".

Clement Greenberg'e göre, savunusunu yaptığı saf sanat anlayışının başlıca temsilcileri, Amerikan modemistleri, başka bir deyişle New York Okulu ressamlarıdır. Her biri, kendi özgün üslubuyla, 'saf' bir resimsel dile yönelmiş, ama her biri bu dili, kendi bağımsız 'soyut dışavurumcu' arayışlarıyla ortaya koymuştur. Buradaki 'soyut dışavurumcu' tanımının kapsamı ise oldukça geniştir: Bazıları, Willem de Kooning gibi, figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır içinde çalışırken, bazıları tümüyle

soyutçudur; her birinin 'dışavurumcu' enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklıdır. Bu gibi farklılıklar nedeniyle, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmini, "Aksiyon Resmi" ve "Boyasal Alan Resmi" gibi başlıklar altında gruplamak söz konusu olmuş, Jackson Pollock "Aksiyon Resmi"nin, Mark Rothko ise "Boyasal Alan Resmi"nin başlıca temsilcileri olarak nitelendirilmişlerdir. Tuvalini yere sererek, adeta bir ritüel halinde resim yapan, bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Pollock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko'nun resimleri arasındaki köprü, salt kendiliğinde anlamını bulan o saf sanat anlayışıdır. Amerikalı Soyut Dışavurumcuların "Aksiyon Resmi" kanadında dışavurumcu ham bir enerjiyle deforme ettiği "Kadın" serisi ve diğer resimleriyle Willem de Kooning, 1950'li yıllardaki resimleriyle Philip Guston (1913-80), yine aynı tarihlerde Lee Krasner (1908-84) ve Joan Mitchell (1925-92), "Patlamalar" serisiyle Adolph Gottlieb, siyah beyaz imgeleriyle Franz Kline, astarsız tuval kullanarak boyanın akışkanlığını görünür kılan Helen Frankenthaler (1928-) gibi ressamlar akla gelir. Daha dingin bir boyasal etkiye sahip ressamlar arasında, tek renk yüzeyleri kendi deyimiyle 'fermuarlarla' bölerek üçüncü boyuta uzanan Barnett Newman, 1950'lerin ortasından itibaren geometrik soyutlamaya dayanan tek renk resimlerini giderek yalnızca siyahın tonlarına indirgeyen Ad Reinhardt, tarih ve edebiyat gibi kaynaklardan yola çıkan ve figüratif çağrışımlarına rağmen özellikle oval biçimlerin çeşitlemeleri üzerine soyut bir resim dili geliştiren Robert Motherwell, yüzeyi kaplayan çeşitli hiyegroglifik biçimlere rağmen genellikle tek renk benimseyerek beyazlığın çeşitli tonlarını arayan Mark Tobey (1890-1976), yine beyaz rengi simgesel bir öğe olarak kullanan ve büyük önem veren Sam Francis (1923-94), başka renkleri örten tek renkle katmanlanmış yüzeyler yaratan Clyfford Still sayılabilir. Kenneth Noland (1924-) ve Morris Louis (1912-62) gibi ressamlar ise bu daha dingin 'boyasal alan' resminin sonraki temsilcileri arasında gündeme gelmiş, Washington'da yaşadıkları için "Washington Renkçileri" olarak tanınmışlardır.

Amerikan resminde Soyut Dışavurumculuk akımının etkili olduğu yıllarda heykel alanında dikkat çeken başlıca sanatçı, 20. yüzyılın en büyük heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilen David Smith'tir (1906-65). Kübizmin, Konstrüktivizmin ve Gerçeküstücülüğün biçimsel dağarcığını içselleştirerek kendine özgü bir bileşime varmış olan Smith, erken dönem yapıtlarında Amerikan Soyut Dışavurumcu resminin etkilerini barındıran açık, yassı, metal heykeller yapmış, bu tür yapıtları "üç boyutlu metalik kaligrafi"ye benzetilmiştir. 1950'li yıllardan itibaren daha büyük boyutlu

ve anıtsal heykellere yönelen Smith, zaman zaman primitif totemleri akla getiren ama son derece zengin bir endüstriyel malzeme çeşitliliğini barındıran yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bir dönem savunma sanayisinde kaynakçı olarak çalışan Smith, çağımızın tüm çağrışımlarının malzeme olarak metalde birleştiğine inanarak, malzemenin kendisini de yapıtlarının simgesel bir öğesi olarak düşünmüş, çağımıza özgü ilerleme hırsı ve tahripkârlığın metalik görüntüsüyle ilgilenmiştir.

Mark Rothko'nun soyut resimlerini "gerçekçi" olarak nitelendirmesi ya da diğer Amerikalı Soyut Dışavurumculardan Adolph Gottlieb'in, "Soyutlama, zamanımızın gerçekçiliğidir" sözleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra varlık gösteren ressamların ve heykeltıraşların ruh haline ilişkin önemli birer ipucudur. Pek çoğu Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ya da sırasında dünyaya gelen, 1920'lerin, 30'ların büyük ekonomik bunalımına ve İkinci Dünya Savaşı'na tanık olan, üne çoğunlukla geç yaşlarında kavuşan bu ressamların yaşam öykülerinde okuduğumuz karanlık sayfaların, yalnızca bireysel sorunlara atfedilemeyeceği iddia edilmiştir. Sonuç olarak sanatın başkentini Paris'ten New York'a taşıyan bu kuşak Amerikan sanatçıları, uzun bir süre uluslararası sanat ortamının egemen 'biçimi' olarak gündemde kalmış, 1960'lı yıllarda anti-modernist tavırların ortaya çıkmasıyla geçerliliğini yitirmeye başlamıştır.

Sanatın ilgi odağının Paris'ten New York'a kaydığı yıllarda Paris'teki sanat ortamının egemen üslubu da Soyut Dışavurumculuktan farklı olmayan, ancak bazen 'Taşizm' (Fransızca anlamı 'lekecilik'; 19. yüzyılda 'Taşist' sözcüğü İzlenimciler için de kullanılmıştır), bazen "Art Enformel" olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür 'lirik' soyutçuluktur. 1952'de Fransız eleştirmen Michel Tapié'nin (1909-87) "Un Art autre" (*Başka Bir Sanat*) adlı kitabında Avrupa resminde başlı başına yeni bir eğilim olarak gündeme gelen bu anlayış, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'daki karşılığı olarak da görülmüştür. İlk kez Fransız eleştirmenler Charles Estienne ve Pierre Guéguen tarafından kullanıldığı sanılan "Taşizm" adı altında değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu (1921-), Pierre Soulages (1919-); ayrıca Fransa'da yaşayan Alman ressamlar Hans Hartung (1904-89) ve Wols (1913-51) bulunur. Taşizmin bazen eşanlamlısı, bazen dahil olduğu daha geniş bir eğilim olarak nitelenen Art Enformel kapsamında ise, bu sanatçılara ek olarak İtalyan ressam Alberto Burri (1915-95), Rus asıllı Fransız Nicolas de Staël (1914-55), İspanyol Antoni Tàpies (1923-) ve Hollandalı Bram Van Velde (1895-1981) gibi isimler anılır. Art Enformel kapsamında gündeme ge-

len ressamların ortak özelliği, sanatta 'form'dan (biçimden) yana olmamaları değil, Kübizmin soyut-geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir başka ortak özellikleri ise, tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve sonrasının hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri, zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlarıdır. Jean Fautrier'nin savaşla ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği "Rehineler" serisi ya da Alberto Burri'nin kanlı bandajları andıran çuvallı resimleri akla gelen ilk örnekler arasındadır. Art Enformel bağlamında Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlarınsa Doğu sanatının mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yöneldikleri görülür.

Paris'te İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda soyutlamacı/dışavurumcu eğilimleri açısından dikkat çeken bir diğer sanatsal oluşum da **"COBRA"**dır. 1948 yılında Paris'te bir araya gelen Hollandalı Karel Appel (1921-2006), Belçikalı Guillaume Corneille (1922-) ve Danimarkalı Asger Jorn'un (1914-73) ülkelerinin başkentlerinin harflerinden türetilerek COBRA (Kopenhag, Brüksel, Amsterdam) ismini alan grubun diğer üyeleri arasında, Pierre Alechinsky (1927-), Christian Dotremont (1922-79), Jean-Michel Atlan (1913-60) ve William Gear (1915-97) gibi sanatçılar vardır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile Fransız Art Enformel'inden etkiler taşıyan COBRA'nın kendine özgü başlıca özelliği, İskandinav mitolojisine göndermeler içeren gerçeküstücü, fantastik bir görsellik arayışıdır. Gerçeküstücü akımın soyut kanadına yakın olan COBRA sanatçıları, aklın tüm baskılarından arınmış dürtüsel, serbest ifadeyi benimsemiş, zaman zaman oldukça sert, şiddetli bir dışavurumcu tavır içinde olmuşlardır. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sergiler açan, bir dönem dergi de çıkaran COBRA grubu, 1951 yılında dağılmıştır.

Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman*
Açıklamalar (1943)

Eleştirel aklın nasıl çalıştığı, sanatçılar için yaşamın muammalarından biridir. Eleştirmenlerin kendilerini bir türlü anlamadıklarından şikâyet eden ne çok sanatçı vardır. Ama bazen tam tersi de olabilmektedir: Sergimizi gören bir

* Adolph Gottlieb (1903-74); Amerikalı ressam, Soyut Dışavurumculuk akımının önemli figürlerindendir. New York'ta çeşitli sanat okullarında resim eğitimi gören sanatçı, 1936'da Federal Sanat Projesi kapsamında çalışmıştır. 1939 yılından itibaren tanıştığı Avrupalı Gerçeküstücü ressamlardan etkilenen Gottlieb, sanatsal bir kaynak olarak bilinçaltını keşfetmesiyle 1940'larda gerçe-

eleştirmen şaşkına döndüğünü, resimler karşısında kafasının karıştığını yazmış. Bizler, bu 'anlaşılmaz' resimlerin sahipleri, resimlerimiz karşısında gösterilen bu dürüst, hatta nazik tavır için teşekkür ederiz. Diğer eleştirel ortamlardaki histeri krizi, bu eleştirinin tonunda yoktur. Düşüncelerimizi açıklamak fırsatı verilmiş olduğu için de minnettarız.

Amacımız resimlerimizi savunmak değildir. Resimlerimiz, kendi kendilerini savunabilecek düzeydedir. Bize göre bu resimler, gayet açık bir biçimde kendilerini ifade etmektedirler. Bu resimlerin görmezlikten gelinmesi, hor görülmesi ya da küçük görülmesi dahi izleyici ile bir iletişim kurabildiklerinin kanıtıdır. Ayrıca resimleri savunmayı reddetmemiz, savunamayacak durumda olmamızdan değildir. Aklı karışmış olanlara, "Persephone'nin Kaçırılışı" resminin mitin şiirsel bir ifadesi olduğunu; tohum kavramını ve toprağı şiddetle ima ettiğini; hakikatin temeline dair olduğunu anlatmaya çalışmak, basite kaçmak olur. Yoksa bu soyut kavramı, içerdiği tüm karmaşık duygulara karşın, bir kızın bir erkek tarafından kaçırılması şeklinde mi sunmalıyız?

Rothko'nun "Suriye Boğası"nın da arkaik bir imgenin, bugüne kadar hiç olmadığı kadar deformasyona uğratılarak gerçekleştirilmiş yeni bir yorumu olduğunu anlatmak aynı derecede kolaydır. Sanat sonsuz olduğuna göre, ne kadar arkaik olursa olsun belli simgelerin temsili, geçmişte olduğu kadar bugün de aynı ölçüde geçerlidir. Peki bir simgenin 3000 yıl önceki yorumu, bugünkünden daha mı hakikidir?.. Kısacası, resimleri açıklayıcı notlar, ancak zekâsı kıt insanların işine yarayabilir.

Dolayısıyla, bizim resimlerimize bakarken bu tür açıklayıcı notlar aranmamalıdır. Resimlerin neyi anlattığı, resim ile izleyici arasında yaşanmış ilişkinin kendisindedir. Buradaki mesele, bize göre, resimlerin neyi anlattığı değil, bu resimlerin çerçevesi içinde saklı duyguların bir önemi olup olmadığıdır. Bizler, resimlerimizin estetik inançlarımızı gösterebildiği kanısındayız ki bu estetik inançlar aşağıda sıralandığı gibidir:

1. Sanat bilinmeyen bir dünyaya maceralı bir yolculuktur ve ancak risk almayı göze alabilenlerce keşfedilebilir.
2. Sunduğumuz hayal âlemi sağduyuya şiddetle karşıdır ve bağımsızdır.
3. Sanatçı olarak işlevimiz dünyayı izleyiciye onun gördüğü gibi değil, bizim gördüğümüz gibi gösterebilmektir.

küstücü etkiler taşıyan Soyut Dışavurumcu resimler yapmaya başlamıştır. Gottlieb, 1940'larda "Piktograflar", 1950'lerde ve 60'larda "Düşsel Manzaralar" ve "Patlamalar" başlıkları altında dizi halinde yaptığı resimleriyle tanınmıştır./ Barnett Newman (1905-70); Amerikalı ressam, Soyut Dışavurumculuk akımının ve Boyasal Alan Resmi'nin en önemli figürlerindendir. New York Art Students League Okulu'nda eğitim gören Newman, geçimini sağlamak için liselerde resim öğretmenliği yapmış, zor maddi koşullarına karşın devlet yardımını reddederek Federal Sanat Projesi kapsamında çalışmamıştır. 1940'lı yıllardan itibaren soyut resme yönelen sanatçı, soyutu biçimsel ilişkilerin bir ifadesi değil, mistik olguların ifadesi olarak görmüş, 'öte boyutların' simgesi olarak gördüğü çizgilerle böldüğü anıtsal tek renk resimlerinin konusunun felsefi anlamda "yüce" duygusu olduğunu belirtmiştir. Son yıllarında şekilli tuvaller de kullanan ayrıca heykeller de gerçekleştiren Newman, üretken bir kuramcı olarak sanat üzerine yazılarıyla da dikkat çekmiştir.

4. Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler, resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılsamasını aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır.

5. Ressamlar arasında yaygın bir kanı vardır ki bu, akademizmin özüdür: Bu düşünceye göre, resim iyi yapılmışsa, neyin resmi olduğu o kadar önemli değildir. Oysa resim bir şeyle ilgili olmalıdır, hiçbir şeyle ilgili olmayan iyi resim olamaz. Bizler konuya önem veriyor, ancak trajik ve sonsuz konuların resmetmeye değer olduğuna inanıyoruz. Primitif ve arkaik sanatla ruhsal bir yakınlık içinde olmamız da bu nedenledir.

Sonuç olarak, yukarıda saydığımız inançlara bağlı olan resimlerimiz, belli ki iç dekorasyon için, evlerin duvarlarına, şöminenin üstüne resim arayanlara, Amerikan manzaralarına, sosyal içerikli resimlere, sanatta saflık yanlılarına, ticari amaçla yapılmış resimlere meraklı olanlara, Ulusal Akademi'ye, Whitney Akademisi'ne, Orta Eyalatlerin Akademisi'ne, Ohiolulara; basmakalıpçılara ve benzerlerine hitap etmeyecektir.

Jackson Pollock*

Anket Yanıtları (1944)

Nerede doğdunuz?

1912 yılının Ocak ayında, Cody, Wyoming'de. Atalarım İskoç ve İrlandalı.

Seyahat eder misiniz?

California'da ve Arizona'da biraz gezdim. Avrupa'ya hiç gitmedim.

Gitmek ister miydiniz?

Hayır. Modern resmin sorunsalları orada olduğu kadar burada da çözülebilir.

Nerede eğitim gördünüz?

* Jackson Pollock (1912-56); Amerikalı ressam, Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli figürlerindendir. New York Art Students League Okulu'nda Thomas Hart Benton'ın öğrencisi olan Pollock, 1930'lu yıllarda Benton gibi yerel ressamların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerinden sonra, Jung ekolünden psikanalistlerle gördüğü terapinin de etkisiyle bilinçaltı olgusuna ve gerçeküstücülük akımına ilgi duymaya başlamıştır. 1930'lu yıllarda Federal Sanat Projesi kapsamında çalışan Pollock, 1940'lı yılların başında soyutlamaya yönelmiş, zaman içinde akıtmalardan oluşan tümüyle soyut resimler yapmaya başlamıştır. Adeta bir performans gerçekleştirir gibi yere yerleştirdiği tuval yüzeyini doku etkilerini de gözeterek ritmik boya sıçratmalarıyla kaplayan Pollock, geleneksel kompozisyon anlayışını terk ederek Amerikan resminin kendine özgü bir özelliği olarak beliren 'bütüncül etki'ye öncelik vermiştir. Bu tür resimlerini sergilediğinde olumlu/olumsuz pek çok tepkiyle karşılaşan ancak Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi etkili eleştirmenlerin desteğini kazanan Jackson Pollock, zaman içinde Amerika'nın en ünlü ressamı olmuş; kendi kuşağını geleneğinin boyunduruğundan özgürleştiren figür olarak tanınmıştır. Pollock, alkollü araba kullandığı bir kazada yaşamını yitirmiştir.

Burada, New York'ta, Art Students League'de. On yedi yaşlarımdaydım. Orada iki yıl kadar Benton'la çalıştım.

Thomas Benton'ın öğrencisi olmanız, ondan son derece farklı olan sanatınızı nasıl etkiledi?

Benton'la çalıştığım için güçlü bir biçimde karşı çıkabileceğim bir şey vardı; sonradan düşündüğümde, onun gibi güçlü direnç gösteren birisiyle çalışmanın pek direnç gösteremeyecek daha zayıf bir kişilikle çalışmaktan daha iyi olduğunu fark ettim. Benton ayrıca beni Rönesans sanatıyla tanıştıran kişidir.

Batılı olmanıza rağmen New York'ta yaşamayı tercih etmenizin nedeni nedir?

New York'ta yaşamak, Batı'da yaşamaktan daha düzenli, daha zahmetli, daha yoğun, daha olanaklı; insanı heyecanlandıracak türde etkiler daha çok, daha bereketli burada. Ama Batı'yla da müthiş bir duygusal bağım var; o uçsuz bucaksız uzanan arazilere, örneğin. Burada yalnızca Atlas Okyanusu'na baktığında o duyguyu yaşayabiliyorsun.

Peki Batılı olmanızın sanatınızın üzerinde bir etkisi var mı?

Kızılderili Amerikalıların sanatının plastik değerleri, beni her zaman derinden etkilemiştir. Kızılderililer, uygun imgeleri yaratmakta, ayrıca resimsel içeriğin ne olduğu konusunda gerçek bir ressamın algısına ve kapasitesine sahipler. Renkleri özünde Batı'ya özgü; vizyonları ise bütün hakiki sanatlara özgü olan o temel evrenselliği taşıyor. Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan sanatından ve kaligrafiden etkiler buluyorlar. Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerin bir sonucudur.

Sanatta teknik önemli midir sizce?

Evet ve hayır. Zanaat, ressam için olmaz olmazsa bir şeydir. Buna, fırça, boya ve tuval kadar gereksinim duyar.

Birçok ünlü Avrupalı modern sanatçının bu ülkede yaşamasını önemsiyor musunuz?

Evet. Son yüz yılın en önemli resimlerinin Fransa'da yapıldığı gerçeğini kabul ediyorum. Amerikalı ressamlar, modern resmin ana hatlarını genel olarak baştan sona atlamış durumdalar. (Benim ilgimi çeken tek Amerikalı usta Ryder'dır.) Dolayısıyla, iyi Avrupalı modern ressamların şimdi bu ülkede olması çok önemli, çünkü onlarla birlikte bir modern resim anlayış geliyor. Ben, onların, sanatın kaynağının bilinçaltı olduğu yolundaki düşüncelerinden özellikle etkileniyorum. Beni burada bulunan tek tek sanatçılardan çok bu fikir ilgilendiriyor. Çünkü en çok hayranlık duyduğum iki sanatçı olan Picasso ve Miró, hâlâ Avrupa'dalar.

Sizce saf bir Amerikan sanatından söz edilebilir mi?

Kendine özgü saf bir Amerikan resmi fikri, ki bu ülkede özellikle otuzlu yıllarda çok popüler bir fikirdi, bana çok saçma geliyor; tıpkı, saf bir Ameri-

kan matematiği ya da Amerikan fiziği düşüncesinin saçma gelmesi gibi... Bir başka açıdan baktığımızda, böyle bir sorun yok diyebiliriz; ya da varsa da kendi kendine çözülebilir: Amerikalı, Amerikalıdır, resmi de sonuçta Amerikan resmi olacaktır o istese de istemese de. Ama çağdaş resmin temel sorunları, tek bir ülkenin sorunu olamayacak kadar bağımsız bir sorundur.

Mark Rothko*

Romantikler Acele Etmişlerdir (1947)

Romantikler, egzotik konuların peşinde uzak diyarlara gitmişlerdir. Ne var ki, aşkın deneyimlerin tuhaf ve yabancı olanı içermesine karşın, her tuhaf ve yabancı olanın aşkın olmadığını fark edememişlerdir.

Ürettiklerine karşı toplumun düşmanlık göstermesi, sanatçıların kolay kolay kabullenemedikleri bir durumdur. Oysa sanatçıyı gerçek özgürlüğe götürecek olan, belki de bu düşmanlıktır. Sahte bir güven ve dayanışma duygusundan kurtulan sanatçı, vazgeçtiği her türlü teminat arasında plastik banka defterini de çöpe atmayı göze alabilir. Ve ancak her türlü güven duygusundan kurtulan kişi, aşkın deneyimlere açık hale gelir.

Benim resimlerim gerçekte birer dramdır; her bir şekil, bu dramı sahneleyen birer oyuncudur. Utanıp sıkılmadan her türlü hareketi dramatik olarak ifade edebilen oyunculara olan gereksinimimden yola çıkarak şekillenmişlerdir.

Bu oyuncuların ne yapacakları, ne tür hareketlerde bulunacakları önceden bilinmez. Onlar, bilinmeyen bir mekânda, bilinmeyen bir maceraya atılırlar. Amaçlanan niceliğe ve işleve sahip oldukları duygusunun yaşandığı o anlık tanışma duygusu, resmin de bittiği andır. Başlangıçta salt zihinde var olan birtakım fikirler, aslında kendiliğinden oluşması için dünyaya açılmış bir kapı gibidir.

İşte bu yüzdendir ki o en yüce Kübist resimler, Kübist anlayışın içindeki anlamı aşarlar, bazen de örterler.

Sanatçının sürekli çalışarak elde ettiği en büyük kazanım, gerektiği zaman mucize yaratabileceğine dair inancıdır. Resim, mucizevi olmalıdır: bittiği anda yaratıyla yaratıcı arasındaki yakınlık sona ermelidir. Yaratan artık bir yabancıdır. Resim ona, tıpkı onu sonradan görecek kişiler için olacağı gibi, bir

* Mark Rothko (1903-70); Rus asıllı Amerikalı ressam, Soyut Dışavurumculuk akımının ve Boyasal Alan Resmi'nin en önemli figürlerindendir. New York Art Students League Okulu'nda eğitim gören Rothko, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük etkili ilk dönem resimlerinin ardından soyut resme yönelmiş, 1947'den itibaren özgün üslubunu oluşturmaya başlamıştır. Rengin önemli bir ifade aracı olarak kullanıldığı resimlerinde geniş boyasal alanlara yer veren Rothko, soyut resimlerinin 'soyut' olduğunu kabul etmeyerek, acı, haz, keder gibi duyguların somut bir ifadesi olduğunda ısrar etmiştir. Başyapıtları olarak nitelendirdiği 1967-69 tarihli resimler dizisi, Texas'ta Rothko Şapeli olarak bilinen küçük kilisede yer almaktadır. Rothko, ağır depresyondan intihar etmiştir.

tür vahiy gibi görünmelidir, sonsuz bir biçimde gereksinim duyduğu şey aniden ve daha önce hiç görülmemiş bir biçimde karşısına çıkmış gibi olmalıdır.

Şekiller üzerine:

• Bunlar tekil bir durumun tekil öğeleridir

• Kendi iradesine sahip, kendi kendini dayatabilen öğelerdir

• İçsel bir özgürlükle hareket eden bu öğelerin tanıdık dünyadaki şeylere benzemek gibi bir kaygıları yoktur.

• Belli bir görsel deneyimle doğrudan ilişkili olmayan bu öğelerde yaşayan şeylerin tutkusu sezilir.

Günlük olaylar bir öte dünya gerçekliğini simgeleyen ritüellerin yansıması olmadığı için, bu dramı tanıdık dünyanın öğeleriyle ifade etmek mümkün değildir.

Esrarengiz bir ustalığı olan arkaik dönem sanatçıları bile, bir dizi simgesel biçim yaratmayı gerekli görmüş, canavarlara, melez varlıklara, tanrılara ve yarı-tanrılara başvurmuştur. Ne var ki tarih öncesi sanatçısının yaşadığı dünyada, öte dünyanın önemi anlaşılmış ve resmî bir statüye sahip olmuştur. (...) Canavarlar ve tanrılar olmadan, sanat bizim dramımızı sahneleyemez: sanatın en çok yüceldiği anlarda, işte tam da bu hüsran ifadesini bulur. Bunlar anlamsız batıl inançlar diye bir kenara atıldığında, sanat da derin bir melankoliye kapılmıştır. Karanlıkları arar olmuş, nesneleri yarı aydınlık bir dünyanın imâlı nostaljisiyle kaplamaya başlamıştır. Bana göre sanatçının konu olarak tanıdık dünyayı seçtiği yüzyılların en büyük kazanımı, tek başına figürleri resmeden tablolardır – bunlar, sonsuz bir hareketsizlik anında donakalmış bir yalnızlığın ifadesidir.

Bu yalnız figür, ölümlülüğünün bilincindedir ama onu ifade etmek için kolunu bile kaldıramaz. Yalnızlığı da giderilemez. Plajlarda, sokaklarda, parklarda rastlanan bu duygu, insan iletişimsizliğinin canlı bir tablosunu oluşturur.

Bana göre resimde soyut ya da temsilî olmak gibi bir fark yoktur. Bütün mesele bu sessizliğe, bu yalnızlığa bir son verebilmekte, kollarım yeniden oynatabilecek duruma gelebilmektedir.



Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı,
Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", kolaj,
26x25 cm, Kunsthalle Tübingen izniyle, G.F. Zundel Koleksiyonu.

Richard Hamilton'ın 1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galeri-si'nde açılan "İşte Yarın" sergisi için gerçekleştirdiği kolaj, Pop akımının başlıca yapıtı olarak nitelendirilmesine karşın gerçekte sergi-nin kataloğunda yer alacak bir illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. 1950'li yılların popüler kültür öğelerine göndermeler içeren kolaj, sonraki yıllarda Pop sanatçılarının ilgileneceği hemen tüm konuları içerir: Sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her şey...

Kitle Kültürü ve Sanat: Pop

(1950... 1960...)

ABD ROBERT RAUSCHENBERG, JASPER JOHNS, JIM DINE, ROBERT INDIANA, ROY LICHTENSTEIN, CLAES OLDENBURG, MEL RAMOS, JAMES ROSENQUIST, ED RUSCHA, WAYNE THIBEAUD, ANDY WARHOL, TOM WESSELMANN, GEORGE SEGAL... **[FOTO-GERÇEKÇİLİK]** CHUCK CLOSE, ROBERT BECHTLE, RICHARD ESTES, AUDREY FLACK, MALCOLM MORLEY... **ALMANYA** SIGMAR POLKE, GERHARD RICHTER, WOLF VOSTELL... **İNGİLTERE** RICHARD HAMILTON, DAVID HOCKNEY, R.B. KITAJ, EDUARDO PAOLOZZI, DEREK BOSHIER, PETER PHILLIPS, ALLEN JONES...

"Pop Sanat:
Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır)
Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür)
Harcanabilirdir (hemen unutulur)
Ucuzdur
Seri üretilmiştir
Gençtir (hedef kitlesi gençliktir)
Esprilidir
Seksidir
Numaracıdır
Gösterişlidir
Ticaretin büyüğüdür."
Richard Hamilton, Smithson' lara Mektup' tan, 1957

1956 yılında Londra'da açılan "İşte Yarın" başlıklı sergide yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (1956) başlıklı kolaj, "popüler" sözcüğünün bir kısaltımı olan "pop" türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. Kolajı gerçekleştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton'a (1922-) göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton'ın kolajı, bu söylemin görsel bir karşılığı gibidir: Pentür geleneğini

dışlayarak herkesin elinden gelebilecek 'kes yapıştır' tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yönelen bir mesajdır. 1950'li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır. Hamilton'ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur.

"Pop Sanat" terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), *Architectural Design* dergisine yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır. 1960'ların başında İngiltere'de bu tür bir eğilimi ortaya koyan sanatçılar arasında Genç Çağdaşlar Sergisi'nde (1961) yer alan David Hockney (1937-), Derek Boshier (1937-), Allen Jones (1937-), Peter Phillips (1939-), R.B. Kitaj'ın (1932-2007) yanı sıra Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde açılan sergileriyle Peter Blake (1932-) vardır. Ancak İngiltere'de pop'un çıkışının, daha erken bir tarihe, 1952-55 yılları arasında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) etkinlik gösteren Bağımsızlar Topluluğu'na dayandığını söylemek yanlış olmaz. Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi (1924-) gibi sanatçıların yanı sıra sözü edilen eleştirmen Alloway de Bağımsızlar Topluluğu'nun etkinliklerine katılmıştır. Bu etkinliklerde, akademikleşmiş bir modernizmin yerine deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla sanatçı ve eleştirmenlerin yanı sıra tasarımcıların ve mimarların katılımıyla Londra'da yeni sergileme tekniklerine, yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platformu oluşturulması amaçlanmıştır.

İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda ABD'de de popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanatsal üslubu Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır. 1950'li yıllarda Robert Rauschenberg'in (1925-2008) gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini buluşturan "Yatak" (1955) türünden resimleriyle Jasper Johns'un (1930-) bayrak, atış tahtası gibi imge/nesnelerden yola çıkarak gerçekleştirdiği resimler, Amerikan Soyut

Dışavurumculuğu'na alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için çığır açıcı niteliktedir. Öte yandan, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların "neo-Dadacı" olarak nitelendirilmesi, ayrıca Pop akımının genel olarak Dada'yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir. Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter'e (1888-1976) yazdığı bir mektupta, "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!" demiştir. Ancak Amerikan pop sanatı, yalnızca Dada'nın değil, Amerikan sanatında 1920'li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır. Stuart Davis'in (1894-1964) deterjan şişelerini ya da sigara paketlerini betimleyen resimlerinin getirdiği yeni sanatsal içerik arayışı, Charles Sheeler'ın (1883-1965) Amerikan endüstrisini ve fabrikaları konu alan resimlerinin fotografik/geometrik gerçekçiliği (*presizyonizm*) ya da Edward Hopper'ın (1882-1967) kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekânlarına yönelen yabancılaştırıcı bakışı, Pop Sanatın 1960'lardaki öncülerinin yapıtlarının da bir 'önce'ye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında Andy Warhol (1928-87), Roy Lichtenstein (1923-97), Claes Oldenburg (1929-), James Rosenquist (1933-), Robert Indiana (1928-) ve Tom Wesselmann (1931-2004) gibi öncü Pop sanatçılarının yapıtlarını Amerikan sanatında 1920'lerden itibaren görülen yeni bir gerçekçilik arayışının mirasçısı olarak ele almak daha doğru görünmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece "Amerikalı" bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumuyla yarışmak zorunda kalmıştır. Pop akımının 'tutmasını' kolay anlaşılırlığına bağlayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiş, Pop'u bir tür 'reklam estetiği' olarak nitelendirmiştir. Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten 'reklamcı' figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg'in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültü-

rü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır. Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin kolay kolay geçit vermediği Pop akımı, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış; yalnızca ABD'de değil çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960'lara damgasını vuran başlıca akım haline gelmiştir. Örneğin Almanya'da 1960'ların öğrenci hareketlerinin yaşandığı dönemde gündeme gelen Pop Sanat, Alman sanat kuramcısı Andreas Huyssen'e göre 'protest' ve eleştirel bir akım olarak algılanmış, özünde tüketim kültürünü olumlayan yanı görmezlikten gelinmiştir.

Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesneleri iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesneler arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesneleri, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklamlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe (1926-62) olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçılarının yapıtlarında sanat tarihine mal olmuştur. Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmez.

Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışmalarına karşın birçok Pop sanatçının yapıtı, popüler kültür öğelerinden bire bir yararlanıldığı için fotografik bir görüntü sunar. Ayrıca tekniğin yapıtın içeriğine yönelik mesajlar vermekte kullanılması söz konusudur. Pop Sanat'ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol'un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol'un kişisel ifade ve özgün 'yetenek'le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşıdığını, bazı sözlerinden de anlamak mümkündür: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne

yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!"

Andy Warhol'un yanı sıra başka Pop sanatçıları da 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok eden hazır-imgelerden yararlanmışlar; yeni bir imge yaratmadan varolan imgeler dağarcığından tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmuşlardır. Roy Lichtenstein çizgi romanları noktacı bir teknik kullanıp devleştirerek, James Rosenquist geniş yüzeylere reklam görüntüleri boyayan duvar ressamının yakın ölçek ve parçalı bakışını iç içe geçmiş tüketim nesneleri üzerinden geniş yüzeylere aktararak, Robert Indiana soyut ile figüratif arasındaki ayrımları trafik tabelaları, kumarhane çipleri, bilardo topları gibi gündelik görüntülere taşıyarak Pop Sanat'ın çeşitli ifadelerini oluşturmuşlardır. Resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere de uzanan Pop, Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" ya da "Natürmort" serilerinde gördüğümüz gibi resmin ötesine uzanarak üç boyuta kavuşmuş ya da gerçek nesnelere yer vermiş; veyahut Claes Oldenburg'un yiyecek ya da giyecek malzemelerinin sünmüş, pörsümüş görüntülerinde olduğu gibi, bezden heykellere dönüştürülmüştür. Pop akımı dahilinde Amerikalı sanatçılar kendi yaşadıkları çevrenin popüler kültür öğelerini nesneleştirirken, Peter Phillips, Derek Boshier, David Hockney gibi İngiliz sanatçılar, resimlerinde düşsel bir Amerika'yı, daha doğrusu bir tür 'Amerikan düşü'nü görünür kılmışlardır. Pop Sanat'la ilişkilendirilen R.B. Kitaj ya da Allen Jones gibi bazı sanatçılarsa, imgenin nasıl imgeleştiğiyle, bir anlamda resimsel kaygılarla daha çok ilgilenmişlerdir.

Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Greenberg modernizmine dayanan kurallarını alt üst etmiş olması açısından Pop Sanat, biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasındadır. Resim ve heykel alanında Pop Sanat'ın bir uzantısı olarak gelişen ve Foto-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik, Hiper-Gerçekçilik gibi isimlerle anılan akım da 1960'lı yılların son yarısından itibaren etkili olmaya başlamıştır. Gündelik hayattan, özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkan Foto-Gerçekçi resimler, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir. Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan Foto-Gerçekçiler'in esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Etrafımızı saran fotografik imgeler bombardımanına ilişkin bir yorum olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapay-

lık içinde algılanmasına yol açar. Foto-Gerçekçi akımın başlıca temsilcileri arasında 1970'lerden itibaren gerçekleştirmeye başladığı dev boyutlu vesikalık portreleriyle Chuck Close (1940-), kent sokaklarını ve dükkân vitrinlerini resmeden Richard Estes (1936-), turistik gezi sahnelerini konu alan Malcolm Marley (1931-), boya malzemelerinden yaptığı natürmortlarıyla tanınan Audrey Flack (1931-) gibi sanatçılar yer alır. Bu tür süpergerçekçiliğin heykel alanındaki öncüsü, gündelik hayattan sıradan tipleri, özellikle de Amerikalı alt ve orta sınıfları konu alan Duane Hanson'dır (1925-96). Gerçekçi çıplak figürleriyle tanınan John De Andrea (1941-) da Foto-Gerçekçi heykelin başlıca temsilcileri arasındadır. Günümüzde, figürlerinin gerçekten ayırt edilemezliğiyle değil, şaşırtıcı boyutları ve konularıyla izleyicinin dikkatini çeken Charles Ray (1953-) ve Ron Mueck (1958-) gibi sanatçılar, bu akımın mirasçıları arasında sayılabilir.

Richard Hamilton*

"En güzel sanat için, Pop'u deneyin" (1961)

Popüler kültür, güzel sanatların mit yaratma potansiyelini elinden almıştır. Bu durum, fotoğrafın keşfinde olduğu gibi, sanatın önkoşullarından biri olarak görsel olguları resimsel anlamda kaydetmek işlevinin elinden alınmasına benzer. Kendine özgü bir işlevin bu anlamda sınırlandırılmasının sanatçı tarafından hevesle karşılanması, sanatın geri kalan birkaç işlevinden biri olan dekorasyonun gereğinden fazla önem kazanmasına neden olmuştur. (...) Resim sanatındaki odalık temasının bugünkü en yakın eşdeğeri, Playboy'un dağıttığı 'ayın güzeli' afişleridir. Otomobil tasarımcıları, uzay çağının simgelerini herhangi bir sanatçıdan çok daha başarıyla içselleştirmişlerdir. Toplumsal meselelerse, televizyona ve karikatür bantlarına kalmıştır. Bugün epik dediğimizde aklımıza belli bir tür film gelmekte, kahraman arketipi ise sinema dünyasının derinliklerinde yatmaktadır. Eğer sanatçı, geçmişteki amaçlarını korumak istiyorsa, kendi meşru mirasının imgelerini yeniden ele geçirebilmek için popüler sanatları talan etmelidir.

Bu yüzyılın erken döneminde akış halindeki bir toplumun görüntüsünü somut bir imgeye dönüştürme konusunda ısrarlı olan iki sanat hareketi vardı: Dönemin toplumsal tavırlarını dışlayarak kendi olumsuz önermelerini getiren Dada ile o akışın bir parçası olmayı olumlayan tavrıyla Fütürizm. Her ikisi de

* Richard Hamilton (1922-); İngiliz sanatçı ve eğitimci, Pop akımının öncüleri arasındadır. Kraliyet Akademisi'nde ve Slade Sanat Okulu'nda eğitim gören Hamilton, 1952 yılında bir grup sanatçıyla birlikte Bağımsızlar Grubu'nu kurmuş, grubun 1956'da düzenlediği "İşte Yarın" sergisinde yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" adlı kolaj çalışmasıyla dikkat çekmiştir. Geleneksel alt kültür/üst kültür, el yapımı/seri üretim imge gibi ayrımları dışlayarak kitle kültürüne ait popüler imgeler kullanan Hamilton, reklam estetiğinin üslubunu alıntıladığı yapıtlarıyla Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

keskin ve saldırgan bir biçimde propagandacıydı. Her ikisi de başkaldırıya dayanan, ya da en azından radikal olarak nitelendirebileceğimiz akımlardı. Dada anarşist ölçüde kışkırtıcıydı; Fütürizm ise otoriter bir dogmatik öze dayanıyordu– ama her ikisi de döneminin ürünüydü ve etkiliydi.

Günümüzde, öncülleri kadar şiddetli ve becerikli yeni bir Dadacı kuşak ortaya çıkmıştır, ama bu Dada Çocukları izleyici ve piyasa tarafından kabul görmekte, devlet müzeleri tarafından meşru kılınmaktadır – mit yaratma eylemiyse, yapıtın içeriğinden yapıtın içeriği olarak sanatçıya kaymıştır.

Sahneden çekilen Fütürizmin mirasçısı yoktur, olumlayıcı felsefelerin ise meyve vermesi mümkün görünmemektedir. Fütürizmin yerle bir etmeye ant içtiği o bohem gelenek, sanat dünyasının yoğun tüketime dayalı atmosferinde anlamını yitirmiştir.

Avangard estetiğin olumlayıcı tavra sahip olduğu estetik pek görülmemiştir. Sanatın tarihi, öldüğü ya da en azından can çekiştiği düşünülen toplumsal ve estetik değerlere yönelik uzun bir dizi saldırının tarihidir, ama avangard konum çoğu zaman nostaljik ve mutlaktır. Güzelsanat-olarak-pop olgusu ise, popüler kültürün güzel sanatlar bağlamında ifadesi olarak aslında Fütürizm gibidir, yani toplumun değişen değerlerine yönelik bir inancın ifadesidir. Güzel-sanat-olarak-pop, kitle kültürünü kendine mal etmesiyle, aynı zamanda sanat karşıtıdır da. Bu anlamda Dada gibi yıkıcı değil, yaratıcıdır; Pozitif Dada'dır. Ya da Fütürizm ile Dada'nın melezleşmesiyle ortaya çıkan Mama'dır – yani, kitlelerin kültürüne saygılı olan ve yirminci yüzyılda kentsel ortamda yaşayan sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürünün tüketicisi olacağına, dolayısıyla ona katkıda bulunacağının aynı ölçüde kaçınılmaz olduğuna inanan bir akımdır.

Andy Warhol*

Açıklamalar (1963-87)

Andy Warhol'u tanımak istiyorsanız, yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerimdeki, filmlerimdeki yüzeylere bakın, işte ben oradayım. Yüzeyin gerisinde boşuna bir şey aramayın. (...) Benim için her şey öyle yüzey-

* Andy Warhol (1928-87); Amerikalı sanatçı, Pop akımının öncüleri arasındadır. Carnegie Teknoloji Enstitüsü'nde sanat ve tasarım eğitimi gören Warhol, 1950'li yıllarda New York'ta dergilere yaptığı illüstrasyonlarla moda dünyasında tanınmış bir isimken 1960'larda resme yönelmiş, reklam imgelerini çağrıştıran resimleriyle dikkat çekmiştir. Serigrafı tekniğiyle yaptığı resimlerinde seri üretilmiş tüketim nesnelerini, Marilyn Monroe gibi film yıldızlarını ya da gazete sayfalarından olay fotoğraflarını yine seriler halinde ele alan Warhol, Amerikan yaşam tarzına ayna tutmuş, kitle kültürünün çeşitli cephelerini ifadesiz bir mesafelilik içinde yansıtmıştır. Sıradan eylemler ya da görüntülerden oluşan bir dizi film de çeken, ayrıca müzik grubu Velvet Underground'un menajerliğini üstlenen Warhol'un New York'taki Fabrika adlı atölyesi, avangard sanat çevresinin uğrak yeri olmuştur. Gösteri dünyasının ilgisini çeken yaşam tarzıyla Amerika'nın sansasyonel sanatçılarından biri haline gelen Andy Warhol, 1968 yılında atölyesinin müdavimlerinden Valerie Solanas'ın silahlı saldırısına uğramıştır. Warhol'dan kalan 100 milyon dolarlık servetle kurulan Andy Warhol Vakfı, bugün pek çok çağdaş sanat etkinliğini desteklemektedir.

de ki, bir tür zihinsel körler alfabesi okur gibiyim. Elimi, her şeyin yüzeyinde gezdiriyorum. (...) Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu. (...) Sıkıcı şeyler hoşuma gidiyor. Her şeyin hep aynı, hep aynı olması hoşuma gidiyor. (...) Sık sık dile getiriliyor; ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyormuşum. Evet öyle, zaten bunu ben söyledim. Ama bu, sıkılmadığım anlamına gelmez. Ama benim sıkıcı bulduğum şeylerle başka insanların sıkıcı bulduğu şeyler arasında farklar olabilir. Örneğin ben televizyonda hep aynı konuları, aynı çekimleri, aynı sahneleri usanmadan gösteren o aksiyon filmlerini asla izleyemem. Oysa çoğu insan, detaylar biraz farklı olunca hep aynı şeyi seyretmeye bayılıyor. Bense tam tersiyim: Eğer bir gece önce seyrettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzerini değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü, aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi, o kadar boş hissedersin. (...) Ben bir Amerikalı sanatçıyım. Burayı seviyorum. Bence harika bir yer. Muhteşem. Avrupa'da da çalışmak isterdim, ama orada aynı şeyleri yapabilir miydim emin değilim. Orada farklı şeyler yapardım. Sanatımda ABD'yi yansıttığıma inanıyorum, ama toplumun bir eleştirisini yapmıyorum. Resmini yaptığım şeyleri, en iyi bildiğim şeyler olduğu için yapıyorum. ABD'yi eleştirmek, çirkinliklerini göstermek niyetinde değilim. Kendi halinde, saf bir sanatçıyım o kadar. Sanatçı olarak kendimi ciddiye alıyor muyum, onu da bilmiyorum. Bu konuyu pek düşünmedim. Başkaları beni nasıl değerlendiriyor, onu da bilmiyorum. (...) Amerika'yla ilgili en harika şey, varsılla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola Coca Cola'dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokakta bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola'dan daha iyi bir Cola yoktur. Bütün Cola'lar aynıdır ve bütün Cola'lar iyidir. Liz Taylor da Amerikan Başkanı da sokaktaki serseri de bunu bilir. (...) Brecht herkesin aynı şekilde düşünmesini istermiş. Ben de herkesin aynı şekilde düşünmesini istiyorum. Ama Brecht bunu Komünizm adına istiyordu. Rusya bunu hükümet gücüyle yapıyor. Burada ise, herkesin aynı şeyi düşünmesi başta baskıcı bir hükümet olmadan da mümkün; eh, çabalamadan oluyorsa, Komünist olunmadan neden olmasın? Gün geçtikçe herkes daha aynı görünüyor, aynı davranmıyor mu? (...) "Pazarlama" sanatı, Sanat'tan sonraki adımdır. Ben işe, ticari bir sanatçı olarak başladım ve yine öyle bitirmek istiyorum. "Sanat" yaptıktan sonra, 'pazarlama' sanatına girdim. Bir tür Sanatçı İşadamı ya da 'Pazarlama' Sanatçısı olmak istiyordum. İş dünyasında başarılı olmak, sanatların en ilginç olanı. Hippi döneminde insanlar şu 'pazarlama' meselesini masaya yatırdılar – "Para kötüdür" ya da "Çalışmak kötüdür" gibi düşünceler öne sürdüler ama para kazanmak da çalışmak da sanattır ve iyi pazarlama, en iyi sanattır. (...) Resmimi yaparken üzerine uzun uzun düşünmem gerekiyorsa, o

zaman yanlış bir şey yapıyorum demektir. Resmi boyutlandırmak da renklendirmek de düşünme biçimleridir. Resmim konusunda, "eğer düşünmem gerekmiyorsa, o zaman doğrudur" gibi bir anlayışım var. Karar vermek, seçimler yapmak gerekiyorsa, hata yapıyorumdur. Ne kadar çok karar vermek gerekirse, o kadar çok yanlış yaparsın. Soyut çalışan bazı ressamlar oturup uzun uzun düşünürler, düşündükçe de bir şey yapıyormuş duygusuna kapılırlar. Bense, düşündükçe bir şey yapmadığım duygusuna kapılırım. Leonardo Da Vinci, hamilerini, düşünmek için harcadığı zamanın da önemli olduğuna inandırmıştı – hatta düşünmek için harcadığı zaman, resim yapmak için harcadığı zamandan da önemliydi. Bu onun için geçerli olabilir. Bense, düşünmek için harcadığım zamanın hiçbir önem taşımadığını söyleyebilirim. Ben yalnızca "yaptıklarım" için para almak beklentisi içindeyim. (...) Gelecekte herkes on beş dakikalığına ünlü olacak. (...) Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor'ı resmettiğimde, günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşımıyorum. Ben Monroe'yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe'yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır. Monroe resmini yaptığım sırada ölüm serisini yapıyordum, bu resim de onun bir parçasıydı. Ama o ölüm serisini yapmamın öyle yüce bir anlamı yoktu, yani ben resmettiklerimi yaşadıkları zamanların kurbanı olarak görmüyordum; herhangi bir nedeni yoktu yani, yüzeysel nedenlerden başka. (...) Ölüm serisine nasıl başladım; sanırım o büyük uçuk kazası resmiyle; bir gazetenin ilk sayfasında görmüştüm: 129 ÖLÜ yazıyordu. O sırada Marilyn resimlerini de yapıyordum. O anda yapmakta olduğum her şeyin aslında ölümle ilgili olduğunu fark ettim. Ya Noel'di ya da İşçi Bayramı –yani bir tatil günüydü– ve ne zaman radyoyu açsam, "4 milyon kişi ölecek" gibi şeyler duyuyordum. İşte öyle başladı. İğrenç bir resmi tekrar tekrar görmek etkisini yitirmesine neden oluyor, o da ayrı. (...) Brillo kutularına şöyle başladım: bütün Campbell's çorba konservelerini tuval üzerine sırayla resmettim, sonra bir kutu aldım ve o kutunun üzerine resmettim, sonuç komik oldu çünkü gerçek gibi görünmüyorlardı. İşte o kutulardan biri burada. Konserveleri kutunun üzerine yaptım o komik göründü. Kutularını yaptırdım ben de. Kahverengiydiler ve gerçek kutulara benziyorlardı, onun için sıradan bir kutu yapmak iyi olur diye düşündüm. (...) Ne kadar çok gittiysek (1963'un sonbaharında, California'ya doğru, yolda), yoldaki her şey o kadar daha çok Pop görünmeye başladı. Birden kendimizi olayın içinde hissetmeye başladık, aslında Pop her yerdeydi ama herkes onu görmezlikten geliyordu, bizse büyüsüne kapılmıştık adeta –bizim için Pop yeni Sanat'tı. Pop'un ne olduğunu bir kez idrak ettiğinizde, o zaman bir tabelaya aynı gözle bakmanız mümkün değildi. Pop'un ne olduğunu düşünmeye başladığınızda ise, Amerika'ya hiçbir zaman aynı gözle görmeniz mümkün değildi. Bir şeye etiket koyduğunuzda bir adım atmış oluyorsunuz –bir kere onu bir daha etiketsiz haliyle göre-

miyorsunuz. Biz geleceği görüyorduk ve bundan emindik. İnsanların onun içinde ve etrafında farkında olmaksızın dolaşmalarını seyrediyorduk; ama onlar hâlâ geçmişte yaşıyorlardı, farkında değillerdi. Oysa geleceğin içinde olduğunu fark etmek yeterliydi, o zaman orada oluyordunuz zaten. Gizem ortadan kalkıyor, ama şaşkınlık yeni başlıyordu. (...) Pop sanatçıları, Broadway'den yürüyüp geçen herkesin anında tanıyabileceği imgeler ürettiler –çizgi romanlar, piknik masaları, pantolonlar, ünlüler, duş perdeleri, buzdolapları, Cola şişeleri– yani, Soyut Dışavurumcuların görmezlikten gelmek için büyük bir çaba harcadıkları bütün o yüce, modem şeyler... (...) Aslında büyük alışveriş mağazaları da bir anlamda müze gibi değiller mi? (...) Aklıma gelen en iyi atmosfer sinemadır; çünkü fiziksel olarak üç boyutlu, duygusal olarak iki boyutlu bir mecradır. (...) Benim bütün filmlerim kurgu, ama zaten her şey bir anlamda kurgu değil mi? Kurgunun nerede bitip, gerçeğin nerede başladığını bilemiyorum.

Roy Lichtenstein*
Konferans (1964)

Pop sanatçılarının bir araya gelerek bir akım oluşturması hiçbir zaman söz konusu olmamasına karşın (hatta 1961 yılında birbirimizi hemen hiç tanımıyorduk, birbirimizin yapıtlarını da bilmiyorduk), her birimizi o anki yönelimlerimizden koparan, yaşadığımız çevrenin ticari görünümüyle ilgili yeni ifadeler, yeni yorumlar geliştirmeye yönelten belli bir an vardı sanki.

Bir olguya bakmanın birçok yolu olabilir. Bu olgu, bir sanat akımı gibi şekilden yoksun bir şey olduğundaysa, birçok farklı açıdan tartışılabilir. Sanatçıların kendi yaptıklarını sözel olarak ifade etmek konusunda bir eleştirmenden ya da tarihçiden daha yetkin olduğu konusunda şüpheliyim. Yine de aklıma gelen bir konuyu sizlerle paylaşmaya çalışacağım.

Pop Sanat'ın nasıl ortaya çıktığı konusuna ben başka bir açıdan yaklaşmak istiyorum. Düşünülebilecek tüm etkilenimlerin ötesinde, ki hemen akla gelenler: Picasso'nun üç boyutlu apsent şişesi, Ozenfant ve Le Corbusier'nin Pürist resimleri, kolajda gerçek malzemelerin kullanımı, Dada akımı, Stuart Davis'in resimleri, Léger'nin resimleri, Jasper Johns'un bira kutuları, hedef tahtaları ve bayrakları, Rauschenberg'in kolajları, Kaprow, Oldenburg, Dine, Whitman, Samaras ve diğerlerinin happening'lerinde kullandıkları Amerika'ya özgü nesneler... Bütün bu bilinen etkilenimlerin ötesinde, ki gerçekten

* Roy Lichtenstein (1923-97); Amerikalı ressam ve heykeltıraş, Pop akımının öncüleri arasındadır. Art Students League Okulu'nda ve Ohio Devlet Üniversitesi'nde eğitim gören, ardından çeşitli kurumlarda eğitimcilik yapan Lichtenstein, Soyut Dışavurumcu tarzdaki ilk dönem resimlerinin ardından 1960'larda Pop'a yönelmiş, 1962 yılında New York'un ünlü galerilerinden Leo Castelli'de açtığı serginin kazandığı başarıyla adını duyurmuştur. Resimlerinde çizgi roman sahnelerini, çizgi romanlardaki grenlere varana dek büyüterek kendine özgü bir üslup geliştiren Lichtenstein, 1970'lerde benzer bir yaklaşımla heykeller de yapmıştır.

de yoğun birer etkiydi her biri –özellikle de happening'ler ve çevre düzenlemeleri, ki biliyorsunuz Oldenburg ve Dine onlardan doğru Pop Sanat'a geçiş yaptılar– ben, dediğim gibi, başka bir açıdan yaklaşmak istiyorum Pop Sanat'ın çıkışına.

Pop, 20. yüzyılda gündeme gelen iki eğilimin sonucu olarak değerlendirilebilir: birisi dışardan – konu, içerik anlamında; diğeri de içerden – estetik bir duyarlılık anlamında. Konu, elbette ki ticarilik ve ticari sanattır; ama Pop'un buna olan katkısı, 'Şeyler'in soyutlanması ve yüceltilmesidir. Ticari sanat bizim konumuz değildir; bizim konumuz ticariliğin kendisidir ve bu anlamda da bir tür doğa gibidir; ama Rönesans döneminde ve o dönemden bu yana sanatın temel yönelimlerine tümüyle karşı olduğu gibi, bizden hemen bir önceki akım olan Soyut Dışavurumculuk akımıyla da özellikle ters düşmektedir. Ticari sanat, çevreden çok nesneye; yüzeyden çok figüre odaklanması açısından, sanatın temel akışına karşı bir akış içindedir.

Benim burada söz etmek istediğim estetik duyarlılık, aslında estetik duyarlılık karşıtlığı olarak da açıklanabilir – ya da o karşıt-duyarlılığm görünür kılınması şeklinde de ifade edilebilir. Bu karşıt-duyarlılık, aynı dönemde insana daha tanıdık gelen tavırların taşıdığı o tefekkür, nüans, gizem, Zen ve benzeri duyarlılıklara karşıdır. Duyarlılık-karşıtı sanatın tarihsel örneklerini, hatta güncel örneklerini vermek de o kadar kolay değildir. Genellikle duyarlılık-karşıtı cephe eriyip giderek yerini yine duyarlılıklara bırakır. Ama eğer belli bazı modem yapıtlarla ilk karşılaştığımız anı aklımıza getirebilirsek, o zaman daha yeni işlerin ucuzlatılmış, duyarsız, küstah ve kaba olduğunu görebiliriz. Burada kast ettiğim boyanın daha sert bir şekilde kullanımı değil, nüans ve ayar eksikliğidir. Örneğin, Picasso'nun Avignonlu Kızları'nı ya da bir Mondrian veya Pollock resmini ilk görüşünüzü hatırlayın. Ya da örneğin bir Kübist kolajla bir Franz Kline resmini herhangi bir Rönesans ustasıyla karşılaştırın. Bir Daumier ile bir Botticelli'yi karşılaştırın. Courbet'nin izleyicisi, 19. yüzyılın ortasında onu fazlasıyla küstah ve sanattan yoksun buluyordu, Van Gogh ve Fovistler de aynı şekilde değerlendiriliyordu. Ama burada sözünü ettiğim modern yapıtlar duyarlılık-karşıtı yapıtlar değillerdir – birçok değeri temsil etmekle birlikte, Pop Sanat'ta çok daha güçlü bir biçimde ortaya konan bu öğeyi de biraz olsun yansıtırlar.

Oysa sanat yapıtları, körelmiş duyarlılıkların ürünü olamaz gerçekte – bu yalnızca bir üslup, bir tavırdır. Pop Sanat'ın içeriğinin gerçek niteliği, ticari sanat üsluplarının özellikle biçimsiz, tuhaf ve elverişli yönlerine göndermede bulunması ve dikkat çekmesindedir. Sanat yapıtları gerçekten de körelmiş duyarlılıklarının ürünü olamayacağına göre, ilk başta küstahça ve kaba görünen öğeler zaman içinde cesur ve etkili olmaya başlar, örtük incelikler de o zaman su yüzüne çıkar.

Duyarlılık-karşıtlığı, günümüz sanatının temel özelliği olarak dikkat çekmektedir. Bu yapıtları geçişsellik, mantıklı açılım, amaçlı nüans ve zarafet

içeren Rönesans resimlerinden ayıran da budur. Bu duyarlılık-karşıtlığı anlamsız, mekanik, kaba görünse de ve sanatsal kaygılar hiç göz önünde bulundurulmaksızın birden sanki hiç düşünülmeden gerçekleşmiş gibi görünse de bana göre yapıtların asıl anlamı, sanatçının gerçekte tüm o duyarlılıklara saygı duymasına karşın tüm bunlara karşı kişisel bir tür kabadayılık taslamasındadır. Eğer başarılı olmuşsa, Pop Sanat'ta ya da başka bir akımda olsun, esas anlam burada yatmaktadır.

Başka anlamları da olabilir: Kaba bir cesaret, modern yaşamın görsel nesneleriyle girişilen bir tür rekabet, saf bir Amerikan sululuğu, ve benzeri şeyler.

Gerilimli bir benzerlik kurarak, Pop Sanat'ın 20. yüzyılın sanatta duyarlılık-karşıtı eğiliminin, ticari sanatın hali hazırdaki gerçek duyarsızlığıyla birleşmesinden doğduğunu da söyleyebiliriz.

Chuck Close*

Cindy Nemser'e Açıklamalar (1970)

Cindy Nemser: Yaşamın kendisi yerine neden yaşamdan fotoğraflar üzerine odaklanmaya karar verdiniz?

Chuck Close: Bir natürmorta bakarken gözlerimi resim üzerine nasıl odakladığımı sorunundan kaynaklanan bir karardır bu. Gözlerimi ön plandaki sürahiye odakladığımda, görüntü son derece netti. Sonra bakışımı sürahinin arkasındaki perdeye odaklamaya çalışmıştım, görüntü yine netliğini koruyordu. Sonra bir baktım, resmin neresine bakarsam bakayım, görüntü aynı netlikte. Çevresel bakış her zaman biraz bulanık olduğuna göre, bu durumun doğal bir durum olmadığının farkına vardım. İşte o zaman aklıma geldi: odak sorunu bana bu kadar ilginç geldiğine göre, her türlü bilginin dondurulduğu fotoğrafla çalışmalıydım –fotoğrafta hem bulanık, hem çok keskin bilgi üzerine odaklanmak mümkün.

CN: Peki neden özellikle yüz fotoğrafları seçtiniz?

CC: Bir kere size önce bazı kararlarımın ardında, varsayılan nedenlerin olmadığını söyleyeyim. Örneğin ben fotoğrafların kopyasını çıkartmaya çalışmıyorum. Ayrıca bütüncül bir imge olarak baş görüntüsünü seçmiş olmamın da özel bir nedeni yok. İzleyicinin resimlerimdeki kafalara bakıp, bunu sanatımın en önemli boyutu gibi algılamasını istemiyorum. Village'de sattıkları gibi Pop kişiliklerin afişlerini yapmıyorum ben. Arkadaşlarımın portrelerini yapmamın nedeni de budur – onlar, çoğu kimsenin tanımadığı kişilerdir. Resimlerimi gö-

* Chuck Close (1940-); Amerikalı ressam, Foto-Gerçekçi akımın öncülerindendir. Yale Üniversitesi'nde eğitim gören Close, yakın çevresini fotografik bir kesinlikle resmettiği dev birer vesikalık görünümündeki gerçekçi portreleriyle tanınmıştır. Fotoğrafları bölerek çalışan Close, ilk dönem siyah-beyaz resimlerinin ardından 1970'lerden itibaren renkli portrelere yönelmiş, ayrıca fotoğraf teknolojisinin gelişmelerini izleyen çeşitli dönüşümler geçirmiştir.

ren izleyicinin orada Castro'nun kafasını görüp, sanatımı anladığını sanmasını istemiyorum.

CN: Hümanist çağrışımlardan yararlanmıyorsanız, bütün bu yüzler neyi anlatıyor peki?

CC: Bunlar, gözün nasıl gördüğünden ziyade fotoğraf makinesinin nasıl gördüğüyle ilgili işler. Küçük bir fotoğrafın ne görmüş olduğuyla ilgili resimler. Benim esas amacım, fotografik veriyi/bilgiyi, resim verisine/bilgisine dönüştürebilmek.

CN: Bunu biraz açar mısınız?

CC: Fotoğraf makinesi nesneldir. Bir yüzü kaydederken, yanağın mı burnun mu daha önemli olduğu yolunda hiyerarşik kararlar veremez. Fotoğraf makinesi, baktığı şeyin bilincinde değildir. Yalnızca kaydeder. Ben fotoğraf makinesinin kaydettiği bu siyah-beyaz, iki-boyutlu ve yüzeysel ayrıntılarla dolu imgeleri irdelemek istiyorum.

CN: Ama biliyorsunuz, fotoğraf makinesi istediğiniz şekilde yönlendirilebilir. Lensler değiştirilebilir, ışıkla oynanabilir...

CC: Tabii ki öyle – zaten ben fotoğraf makinesinin hakikati kaydettiğini söylemedim ki. Yine de görmek eyleminin daha kesin ve nesnel bir biçimidir.

CN: Temel meseleniz özellikle küçük fotoğraflardaki fotografik verilerin irdelenmesiyse, resimleriniz neden bu kadar büyük?

CC: Büyük boyutlarda çalıştığım zaman 20x25 santim bir fotoğrafta görmezlikten gelinen verileri de –aşırı titizlenmeden– değerlendirebiliyorum. Büyük boyutlar, izleyicinin resim yüzeyini farklı bir biçimde okumasına yol açıyor. Resmi kaplayan başı bir bütün olarak görene kadar görüntüyü parçalara bölerek bakmak durumunda kalıyor. Bu kadar büyük olduğunda, resimdeki kafaları bütüncül tek bir imge olarak görmek zorlaşıyor. Ben aslında bir bakıma insanlar arasındaki belli farklılıkları abartan karikatüristler gibi çalışıyorum – benim resimlerimde de tek bir başın kendine özgü özelliklerini görmezden gelmek olanaksızlaşıyor.

CN: Yine de öncelikli olarak fotografik verilerin kesin bir aktarımını amaçlıyorsunuz...

CC: Evet, ama görüntüleri bu denli büyüterek aslında doğrudan bir aktarım düşüncesiyle de bir tür çelişki yaratıyorum. Dediğim gibi resimler o kadar büyük ki, bu yüzlerdeki belli özellikleri fark etmemek mümkün değil. Sözgelimi bir burun artık bir santimin bilmem kaçta kaçı değil de, onlarca santim. 15-20 santime yayıldığında, sivilceleri görmezlikten gelemiyorsunuz mesela. Büyük boyutlar, izleyicinin her defasında farklı bir alana odaklanmasına yol açıyor. Böylece çevresel bakışla bulanıklaşan alanların da farkına varılabiliyor. Genelde o bulanık noktaları hiç görmeyiz. Bir alana odaklandığımız zaman orası nettir. Bakışımızı öteki alanlara yönelttiğimizde oradalar da netleşir. Benim yapıtlarımda bulanık alanlara gözünüzü odakladığınızda onları net göremezsiniz ve bu tür alanlar, görmezlikten gelinemeyecek kadar da büyüktür.

CN: Anton Ehrenzweig, algısal deformasyonlar ve ışık-gölgenin neden olduğu ton deformasyonlarından kaynaklanan bugünkü sınırlı farkındalığımızı geçmişin ve günümüzün sanatçılarına (tabii günümüzde fotoğraf sanatı da buna dahil) borçlu olduğumuzu söylüyor. Sizce resimleriniz, algısal bilincimize katkıda bulunuyor mu?

CC: Tümüyle yeni bir bilgi mi veriyorum, yoksa var olan bir bilginin yeni bir boyutuna mı dikkat çekiyorum, bilmiyorum. Bir ormanın üzerinden uçakla geçtiğinizde o ormana dair bir bilginiz olur ama ormana girip ağaçlara çarpmaya başladığınız zaman edineceğiniz bilgiden oldukça farklıdır bu. Benim resimlerime bakarken, birkaç adım geri atıp baktığınızda bir başın bütüncül bir imge olarak nasıl göründüğüne dair fikir sahibi olursunuz. Ama öte yandan resim yüzeyindeki bütün küçük ayrıntılara bakmaya başladığınızda, ister istemez o resmin üzerinden teker teker farklı alanlara bakarak geçmek durumunda kalırsınız. Yani o ormana dair daha ayrıntılı bilgi edinebilmekten, tek tek ağaçların neye benzediğinin bilincine varabilmekten söz ediyorum.

CN: Fotografik imgenin resimsel imgeye aktarımında boyut önemli rol oynuyor. Peki bu dönüşümü sağlayabilmek için kullandığınız diğer yöntemler nedir?

CC: Resimsel veriyi fotografik imgeyle karşılaştırabileceğimiz özgün bir teknik yaratabilmek adına resimlerimi geleneksel portre resmi anlayışından olabildiğince soyutlamaya çalıştım. Resimsel fırça darbelerinin ve yüzey görüntüsünün uzaklaşabilmek için jilet, elektrikli matkap ve pistole gibi bir sürü alışılagelmemiş şey kullandım. Elimden geldiğince ince bir yüzey katmanı yaratarak çalıştım, tebeşirimsi ve mat bir görüntü oluşturduğu için beyaz boyadan uzak durdum. Hatta çok büyük bir resimde, bütün bir tuvali kaplamak için yalnızca iki kaşık kadar siyah boya kullanıyorum. Resmimden rengi atmamın nedeni de rengin, geleneksel Batı sanatıyla olan yakın bağıdır. Ama gelecekte renkli fotoğrafları da konu etmeyi düşünüyorum.

CN: Resimlerinizden bu kadar çok öğeyi dışlamak gereğini neden hissettiniz?

CC: Resmedilmiş bir başın nasıl olması gerektiğine dair kendimin ve izleyicinin düşüncelerinin ötesine geçmek istedim. Geçmişten gelen geleneksel kavramların yapıtlarımın içeriğini etkilemesini istemiyorum.

CN: Tuvallerinizin boyutlarını göz önünde bulundurarak soruyorum – bu resimlerde bir odak noktası sağlamak güç olmadı mı?

CC: Çok keskin netliği olan bir şey üzerine odaklanarak başlıyorum resme. O bölüm, yapıtın diğer kalan bölümleri için odağı sağlayan bölüm oluyor. Oradan, öteki taraflara geçerek bir netlik sağlamaya çalışıyorum. Netliği sağlamak için önce griyle başlıyorum, sonra daha koyu tonlara geçiyorum. Pistole kullanmanın avantajlarından biri de bu – küçük atlamalarla giderek daha koyu alanlar elde edebiliyorsun. Bu teknik, tonal açıdan giderek açıktan koyuya ulaşan bir geçişlilik sağlıyor.

CN: Bu kadar büyük resimlerde tonal değerler ve yüzey dokusunu sabitlemek, dengede tutmak zor olmalı... Ne olup bittiğini görebilmek için ara sıra birkaç adım uzaklaşmıyor musunuz resimden?

CC: Hayır. Resim yüzeyine çok yakın çalışıyorum ve pek geri adım atıp resmin geneline bakmıyorum – beni ilgilendiren bütün olarak kafanın gestalt'ı değil ki. Ben bir görüntünün fotografik kesitlerini boyayla resme aktarmak ve büyütmek süreciyle ilgileniyorum. Yani çok küçük birtakım noktaların okunabilecek büyük noktalar haline getirebilmek derdindeyim.

CN: Aslında çok büyük boyutlarda çalışan noktacı bir ressamsınız siz.

CC: Evet. Ama ben Seurat'nın noktacılığıyla ortaya çıkan bir imgenin nasıl göründüğüyle değil, fotografik baskı sürecinin nasıl bir imge yarattığıyla ilgileniyorum. Fotografik bir imgenin yüzeyi o kadar tutarlı olmasına karşın, o görüntüyü meydana getiren noktaların, yansıttıkları imgeyle hiçbir ilgisi yok.

CN: Yüzeyin tutarlılığı neden o kadar önemli sizin için?

CC: Yüzeydeki veriler yeterince tutarlıysa, resim yüzeyi yok olur. Tutarsızlık, resim yüzeyinin kendisine dikkat çekiyor ve resmin içeriğini de etkiliyor. Sözgelimi çok iyi olmayan Soyut Dışavurumcu ressamlar, Soyut Dışavurumcu resimlerin yüzeyini, renk lekeleri ve damlalarını taklit ettikleri için boyanın yarattığı yüzeyin ötesine hiç geçemediler. Daha önemli Soyut Dışavurumcu ressamların yapıtlarında ise resmin yüzeyine bakmazsınız, boyayı görmezsiniz. Onların resimlerinde lekeler öyle bir etki bırakır ki başka bir anlam ararsınız.

CN: Peki ya fotoğraftan çalışan başka sanatçılarla ilgili düşünceleriniz nedir?

CC: Çoğu benzer sorunlar yaşıyor. İki boyutlu bir yüzeyi başka bir yüzeye aktarma meselesine daldıkları için bunun ötesine geçemiyorlar. Mesela benim fotoğrafları baş aşağı koyup resimleri kare kare tamamlayan ressamlar gibi çalışmam mümkün değil. Onların resimleri sonuçta keskin bir yüzey aktarımı oluyor. Yalnızca yüzey üzerine odaklı bir çalışmada aynı aktarımı tutarlı bir biçimde sürdürmek zor olduğu için, bazı alanlar birbirinden farklı oluyor. Bu tür resimler yalnızca resim yüzeyine dikkat çekiyor. "Bana bakın, ne güzel resmedilmişim değil mi?" gibi bir tavır yansıtıyorlar.

CN: Ama siz de bütüncül imgeyle ilgili değilsiniz. Siz de parça parça, kesit kesit çalışıyor, yapıtı böyle bir süreçte tamamlıyorsunuz.

CC: Öyle, ama ben bitmiş resmin neye benzeyeceğini tam olarak bilmesem de resimdeki verinin pek fazla dışına çıkmıyorum. Ne de olsa o büyük kafalar, fotoğraf makinesinin kaydetmiş olduğu gerçek kişiler.

CN: Öyleyse Gombrich'in, "yanılsamacı sanatta sorun, dünyaya dair bildiklerimizi unutmak değil, inandırıcı kompozisyonlar yaratmaktır" sözlerine katılıyorsunuz.

CC: Kesinlikle. Mesela bir burun, bir şekil olarak da bana ilginç geliyor. Bir burnun kenarında ve üzerindeki veriler de bana ilginç geliyor. Ama yine

de o şekil ya da o ton ne kadar güzel olursa olsun, o verinin eşit dağılımı ne kadar başarıyla sağlanırsa sağlansın, bir burna, üstelik bir kişinin burnuna benzemiyorsa yine de yanlış olmuş demektir. Arkadaşlarımın yüzlerinin resmini yapmamın bir nedeni de bu. Benim lekelerimin nasıl göründüğünü, ne kadar başarılı olduğunu onların yüzünden okuyabiliyorum.

CN: Demek ki bir benzerlik yakalayabilmek, yapıtlarınızın önemli temellerinden birini oluşturuyor.

CC: Sonuçta ben bir aktarımda bulunuyorum, çeviri yapıyorum, onun için olabildiğince doğru olmasını istiyorum.

CN: Günümüzde yapıtlarından etkilendiğiniz sanatçılar var mı?

CC: Sanırım bugünün ciddi sanatı genel olarak figüratif değil. Stella, Noland, Judd, Serra, Morris benim en çok saygı duyduğum ressam ve heykeltıraşlar.

CN: Yapıtlarınızın bu sanatçılarla herhangi bir ilişkisi kurulabilir mi sizce?

CC: Evet. Benim yapıtlarım onlarınkinden çok farklı görünmesine karşın resimsel dilden kendilerini arındırmış olan, heykeli kaidenin üzerinden kaldıran, malzemeleri yerlerde sergileyen bu sanatçılarla aramda bir bağ olduğuna inanıyorum. Onlar gibi benim yapıtlarım da bir portre resminin neler içermesi konusundaki bir listenin tamamlanmasıyla ilgili değil, bir bilginin aktarımıyla ilgili. Ben de izleyiciyi sanatla ilgili geleneksel kavramların dışında bakmasını sağlamaya ve bugüne kadar bildikleriyle sanatı anlayabilmesinin mümkün olmadığını göstermeye çalışıyorum.

CN: Gerçekçi tarzda çalışan bir sanatçı olarak başka figüratif sanatçılarla bir yakınlık hissetmiyor musunuz?

CC: Bugün sergilerde izlediğimiz figüratif sanata pek bir ilgim, merakım, sempatim yok. Modelden ya da fotoğraftan çalışan her ressamın gerçekçi veya süper-gerçekçi olarak nitelendirilmesine de tepki duyuyorum. Çok muğlak bir terim bu, üstelik bu tür ressamlar arasında pek fazla ortak nokta yok bana kalırsa.

CN: Ama yine de sözünüzü gerçekçi imgeler aracılığıyla söylüyorsunuz. Gerçekçi sanata duyduğunuz antipatiyle bu durum bir çelişki yaratmıyor mu?

CC: Yanlış anlaşılmasın. Ben figüratif sanat nosyonundan hoşlanmıyorum demek istemedim, figürün artık sanat için geçerli olmayan bir biçim olduğu sonucuna varmak son derece yanlış olur. Ama bence figüratif sanatı geçmişte kalmış hümanist nosyonlarla zorla canlandırmaya çalışmanın bir anlamı yok.

CN: Hümanist bir açıdan figüre dönüşe dair bir umut taşımıyorsanız, bugünün sanatı bağlamında figürün önemi nedir sizin için?

CC: Bence figür yeni bir bilgi kaynağı olarak kullanılabilir ama bu da ancak yeni araçlar ve teknikler aracılığıyla, biçim yaratmanın yeni bir yolu üzerine odaklanarak olabilir. Bu koşulu yerine getirmeden yeni figür resminin, anti-avangard müze küratörleri ve eleştirmenler tarafından yapılan çok sayıda "figüre dönüş" sergisine rağmen hiç şansı yok.

Yeni Çağa Yeni Sanat: Yeni Gerçekçilik

(1950... 1960...)

FRANSA [NOUVEAU RÉALISME] ARMAN, CÉSAR, YVES KLEIN, MIMMO ROTELLO, NIKI DE SAINT-PHALLE, DANIEL SPOERRI, JEAN TINGUELY, MARTIAL RAYSSE, FRANÇOIS DUFRÊNE, RAYMOND HAINS, JACQUES DE LA VİLLEGLÉ...

İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda Batı sanatında, Dada'nın mirasçısı sayılabilecek çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bunların gerçek bir Dada ruhu taşıyıp taşımadığı ise, bugün de tartışma konusudur. Marcel Duchamp, 1950'lerde arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, "Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada'nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada'yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar" diyerek bu tartışmayı bizzat başlatan kişidir. Duchamp'ın eleştirisi haksız sayılmaz. 1960 sonrasında gündeme gelen pek çok neo-Dadacı akım yeni çağın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; sanatla hayat arasındaki sınırların en çok eridiği noktada bile estetik ve 'biricik' sanat nesnesi olgusu baskın çıkmıştır.

Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan bu neo-Dadacı akımlardan biri de Fransa'da 1960 yılında bir eleştirmenin öncülüğünde, bir grup genç sanatçının oluşturduğu Yeni Gerçekçilik'tir. Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır. Çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır. Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'e (1930-2003) göre, "Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta" söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, "artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül" değildir. "Peki biz ne öneriyoruz?" diye sorar Restany ve şöyle yanıtlar: "Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçi-



Arman, "Dolu", 1960, buluntu nesnelerle enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.

Paris'teki Iris Clert Galerisi, 1950'lerden 60'lara uzanan süreçte iki ilginç enstalasyona sahne oldu: Birincisi Yves Klein'ın boş galeriyi sergilediği "Boşluk", ikincisi de galerinin Arman tarafından buluntu nesnelerle tıka basa doldurulmasıyla yapılan "Dolu"ydu. İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelerde belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktı... Arman, bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesneleri bir araya getirerek gerçekleştirdiği asamblajlarında da sürdürdü.

rilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını."

Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, "evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini" kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany, 1961 yılında Paris'te açılan "Dadadan 40 Derece Yüksekte" başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: "İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'ın fonksiyonel nesneleri) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'dada eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada aklı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir."

Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Sanat'ın öte yandan Kavramsal Sanat'ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran, ama yukarıdaki açıklamanın da ortaya koyduğu gibi, genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir akımdır. Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlaması, akım dahilindeki sanatçıları birbirinden ilginç ve farklı malzemelere ve yollara yöneltmiştir. Bu sanatçılardan Yves Klein (1928-62), 1950'li yıllarda "Uluslararası Yves Klein Mavisi" olarak tanımladığı bir mavi tonuyla tek-renk resimler ve heykeller gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı 'antropometrik' resimleriyle tanınmıştır. Klein'ın suyla ya da ateşle gerçekleştirdiği resimleri de bulunmaktadır. Klein, 1958 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Boşluk" adı altında sergileyerek büyük sansasyon yaratmış ve bir dizi benzeri etkinlikle sanat dünyasının işleyişini tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir. Yeni Gerçekçilik akımının bir fikir olarak şekillenmesinde Pierre Restany ile birlikte aktif rol alan Yves Klein, akımın ilk sergisi olan "Dadadan 40 Derece Yüksekte" adlı serginin ismi nedeniyle Restany ile tartışmış, kendi sanatının 'ruhsal içeriği'nin Dada'nın yıkıcı anarşizmiyle bir ilgisi olmadığını ifade etmiştir.

Yeni Gerçekçilerin başlıca temsilcileri arasında bulunan Arman (1928-) ise, Klein'in sergilediği boş galeriyi 1960 yılında tümüyle çer çöple doldurarak yine bir sansasyon yaratmıştır. Arman'ın yapıtları, çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşur. Bir

başka Yeni Gerçekçi César (1921-1999) atık malzemelerle, özellikle de otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği "Kompresyon" heykelleriyle tanınmıştır. Bir dönem Fluxus'la ilişkilendirilen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri (1930-) de Yeni Gerçekçilik akımının manifestosuna imzasını atan sanatçılar arasında yer almıştır. Spoerri, özellikle yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapıştırarak duvara astığı resim/heykel arası yapıtlarıyla tanınmıştır. 1970 yılında Düsseldorf'ta Eat Art Gallery (Yiyecek Sanatı Galerisi) adlı bir galeri açan Daniel Spoerri, bu galeride yiyecek malzemeleriyle sanat üreten sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir. Spoerri'nin Eat Art Galerisi'nde yiyecek heykellerini sergileyen Fransız heykeltıraş Niki de Saint-Phalle (1930-), 1960 yılında boya püskürten tabancalar kullanarak yaptığı resimleriyle dikkat çekmiş; kısa bir süre için Yeni Gerçekçiler arasında yer almıştır. Yeni Gerçekçiler'den İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely (1925-91), modern çağın teknolojiye olan aşırı merakını hicveden heykelleriyle tanınmış, kendi kendini yok eden kinetik heykeller tasarlamıştır.

Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat'ın bir uzantısı olarak görülmesine karşın, resim ve heykel konusundaki aykırı tavrıyla kendine özgü bir yere sahiptir.

Pierre Restany*

Yeni Gerçekçilik Manifestosu (1960)

[Pierre Restany'nin kaleme aldığı bu metni Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, François Dufrêne, Raymond Hains ve Jacques de la Villeglé imzalamıştır]

Bir yandan modern çağın içine düştüğü olağanüstü bitkinlik, öte yandan sanat tarihinin kazandığı ivme karşısında telaşlanan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da namuslu insanların güneşi durdurmak veyahut saatin gösterdiğinin tersine yönelerek zamanın ilerleyişini yavaşlatmak çabaları boşunadır.

Günümüzde, kurumlaşmış tüm söz dağarcıklarının, tüm dillerin ve üslupların tükendiğine ve kemikleştiğine tanık olmaktayız. Geleneksel ifade biçimlerini yetersiz kılan bu tükenmişlik, Avrupa ve Amerika'da dağınık haldeki bağımsız girişimleri karşı karşıya getiriyor; ama incelemeleri ne yönde olur-

* Pierre Restany (1930-); Fransız eleştirmen, Yeni Gerçekçilik hareketinin fikir babasıdır. 1960'ta grubun manifestosunu kaleme almış, 1961'de Paris'te karısı Jeanine Restany'nin işlettiği Galeri J'de Yeni Gerçekçiliği benimseyen sanatçılarla "Dada'dan 40 Derece Yüksekte" adlı sergiyi düzenlemiştir. Paris sanat ortamına ilişkin anılarına yer veren otobiyografisi "Sanat İçinde Bir Yaşam", 1983'te yayımlanmıştır.

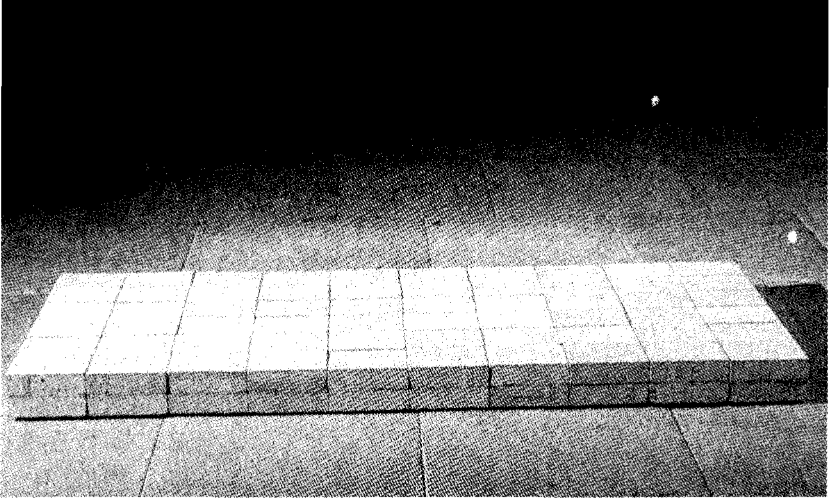
sa olsun her biri yeni bir ifadenin normatif temellerini tanımlama çabası içinde bulunuyor.

Bu çabalar, yağlıboya resimde, cilada yeni bir formül arayışı değil. Tuval resmi (resim ve heykel temelli bütün diğer klasik ifade biçimleri gibi) miadını doldurmuş bulunuyor. Resim şu günlerde, bazen hâlâ yüce bir biçimde, o uzun tekelinin son demlerini yaşıyor.

Peki biz onun yerine ne öneriyoruz? Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesneler seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelerin cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin de ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.

Bütün bu girişimler (birkaç tane var, ama başkaları da olacaktır) genel, objektif olasılıklarla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşırı mesafeyi ortadan kaldıracaktır. Böylece, bir bütünlük içinde sosyolojik gerçeklik, insanlığın bütün eylemlerinin ortak iyiliği, sosyal etkileşimlerimizin yüce cumhuriyeti, toplumsal bir alışveriş ortaya çıkacaktır. Sözde soylu türlerin ve özellikle resmin sonsuz içkinliğine inanan bu kadar çok insan varsa, bu sanatsal çağrının şüpheye hiç yer bırakmaması gerekir. Bu aşamada, zorunlu olarak acil bir biçimde, belli deneyimlerin doğal olarak Barok görünümü içinde, bireysel yaratıcının cisim kazanması ve etkili bir biçimde ifade biçimini bulmasında saf duyarlılığa dayanan yeni bir gerçekçiliğin yoluna girmiş bulunuyoruz. Yves Klein ve Tinguely, Hains ve Arman, Dufrêne ve Villeglé ile birlikte, Paris civarında çok çeşitli yeni başlangıçların hazırlıkları yapılıyor. Sonuçları tam olarak hâlâ bilinmeyen, ama kesinlikle ikonoklastik olması beklenen (ikonaların yanlışları ve onlara hayran olanların aptallığı nedeniyle) bu başlangıçların mayası pek bereketli olacaktır.

Dolayısıyla, Dada'nın sıfır derecesinden kırk derece yüksekte, boyunlarımıza kadar doğrudan ifadeye batmış durumdayız; bizi temize çıkaracak gerçekçiliğimizden başka bir saldırganlığımız, belli bir polemik niyetimiz yok. Ve bu durum lehimize işlemekte. İnsan, gerçeklikle yeniden bütünleşmek için kendi payına düşeni yaparsa, kendi aşkınlığıyla bir tuttuğu gerçeklikte duygu, duyarlılık ve yeniden şiirle karşılaşacaktır.



Carl Andre, "Eşdeğer VIII," 1966, tuğla, 12x229x68 cm, Tate Modern, Londra.

1972 yılında Tate tarafından satın alındığında İngiltere'de büyük sansasyona neden olan "Eşdeğer"le ilgili olarak, "Tuğlayla sanat yapmak neden o kadar tepki çekmişti hiçbir zaman anlam veremedim" diyen Carl Andre, endüstriyel malzeme kullandığı yapıtlarını her zaman yerde sergilemiş, kendi idealindeki heykelin uzayıp giden bir yol olduğunu söylemiştir. Üç boyutlu sanat nesnesi olarak geleneksel ya da modernist heykele alışık olan izleyicinin beklentilerini yerle bir eden "Eşdeğer", özerkliğinden çok bağlamsallığı nedeniyle modernizmden kopuşu simgeleyen önemli yapıtlar arasındadır.

‘ABC’ Sanatı: Minimalizm

(1960... 1970...)

ABD CARL ANDRE, DAN FLAVIN, DONALD JUDD, SOL LEWITT, BRICE MARDEN, AGNES MARTIN, JOHN McCRAKEN, ROBERT MORRIS, ROBERT RYMAN, RICHARD SERRA, FRED SANDBACK, TONY SMITH, FRANK STELLA

1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış; ama bir yandan da bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistlerinin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımından ayrılmıştır.

1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin “Tatlin için Anıt” adlı yapıtını sergilediğinde, Tatlin’e olduğu kadar Maleviç’e de bir selam göndermektedir: Flavin’in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan, odur’; ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur.

1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm, ABD’de Pop Sanat’ın en şaşaalı günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır: Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği Flavin’in floresanları değildir. Pek çoğu yapı-endüstri pa-

zarlarından temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalistleri kendilerinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen sanatçılardan, sözgelimi Ad Reinhardt (1913-67), Agnes Martin (1912-2004), Robert Ryman (1930-) gibi sanatçılardan ayıran, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır.

Temelde ABD kaynaklı bir akım olan Minimalizmin başlıca temsilcileri, birlikte hareket eden sanatçılar olmadığı gibi, 'Minimalist' diye bir damgayı da özünde reddeden Frank Stella (1936-), Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris'tir (1931-). Bu sanatçıların her biri, 'üç-boyutlu nesneler' kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışılagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır. Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede resim ya da heykel olmayan bu üç-boyutlu yapıtlara 'spesifik nesne' diyerek bir tanım getirmiş, Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. Resmin duvara asılan bir dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne süren Judd'a göre, 1950 öncesi resimde dikdörtgenin uçları bir sınır oluşturmuş, ressam da bu sınırları gözeterek kompozisyonunu tasarlamış, kompozisyon içindeki ayrı ayrı öğelerin dengesini, renk ve biçim ilişkilerini gözeterek kurmuştur. 1940'ların ikinci yarısından itibaren Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman gibi Amerikan Soyut Dışavurumcu ressamların yapıtlarında ise, dikdörtgen yüzeyin şekli ön plana çıkmış ve resim, farklı öğelerin dengeli kompozisyonuyla değil, bütüncül etkisiyle dikkat çekmeye başlamıştır. Oysa bir sanatçının, tek bir şekil ile yapabileceklerinin de bir sınırı vardır! Judd'a göre sanat yapıtının resmin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler, Gestalt-vari bir parça-bütün ilişkisi gözetmişlerdir. Amerikalı Minimalist sanatçıları Avrupalı geometrik soyutçulardan ayıran bu başlıca özelliği, Minimalist sanatçı Frank Stella şöyle anlatır: "Avrupa'da geometrik çalışan res-

samlar, benim 'ilişkisel resim' olarak adlandırdığım bir anlayışın peşindedirler. Onlar için en önemli mesele, bir denge kurabilmektir. Bir köşeye bir şey mi kondu, onu öteki köşede başka bir şeyle hemen dengelemeye çalışılırlar. (...) Bizim resmimizde o ilişkisellik yok. Bizde denge meselesi o kadar önemli değil." Sanatçıların bu gibi açıklamaları kadar yapıtların paylaştığı ortak noktalarla varabildiğimiz Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan 'arındırılmış' bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir.

Amerikan sanat ortamında henüz adı konmasa da Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'ndan ve Pop Sanatı'tan farklı, yeni bir sanatsal anlayıştan söz edilmeye başlanmasında, 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "16 Amerikalı Sanatçı" sergisi etkili olmuştur. Minimalizme giden yolu açan sanatçı, bu sergide yer alan simetrik şeritli siyah resimleriyle dikkat çeken Frank Stella'dır. Hemen hemen aynı tarihlerde, salt yalınlığı itibarıyla 'minimalist' bir estetik benimsemiş olan, ancak Minimalizme dahil olmayan sanatçılardan da söz edilebilir: Amerikan Soyut Dışavurumcuları arasında, 'geç boyasal soyutlama'cılar arasındaki Barnett Newman'ın bütüncül tek-renk alanlarını dikey çizgiyle böldüğü resimleri, yine aynı eğilimden Ad Reinhardt'ın koyulaştıkça siyaha varan tek renkli resimleri ya da Pop'un öncüleri arasında yer alan Robert Rauschenberg'in 1950'lerde yaptığı tek-renk "Beyaz Resimler"i gibi. Stella'nın yapıtlarını bu sanatçıların yapıtlarından ayıran başlıca özellik, adeta 'resim' olmayan bir resim tasarlama çabası, boyasallığı/renkselliği reddetmesi, kendi deyimiyle ressamın değil, geleneksel "boyacı"nın araçlarını ve yöntemlerini benimsemesidir. Stella'nın tavrı, Minimalizm akımının başlıca ilkelerinin şekillenmesinde büyük rol oynamış, sanatçının 1960-62 yıllarında resim çerçevesinin geleneksel şekline müdahalede bulunan, böylece resmin bir tür üç-boyutlu bağımsız nesne gibi algılanmasına yol açan "Şekilli Tuvaller"i Minimalizmin ne resim ne de heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen 'spesifik nesne'sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur.

Minimalizmin 'spesifik nesne'si, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve 'biçimi belirleyen iş-

levdir' söylemini, "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır. Amerikalı Minimalistlerin eğilimlerinin şekillenmesinde, Camilla Gray'in 1962 yılında yayımlanan ve Batı sanat ortamında Rus Konstrüktivizmine yönelik yeni bir ilginin doğmasına neden olan "Büyük Deney: Rus Sanatı 1863-1922" kitabının etkisinden de söz edilmiş, 1960'ların genç Amerikan sanatındaki Minimalist yaklaşımların, Vladimir Tatlin'in 1913-14 yıllarındaki "konstrüksiyon"larının geleneksel heykele karşı ciddi bir alternatif olarak görüldüğü ileri sürülmüştür. Elbette ki bir diğer etken, Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleridir. Hazır-nesne, Duchamp'ın sanat yapıtının üretimi sürecinde sanatsal beceri ve yeteneğe yüklenen değere yönelik sorgusunun; zihinsel tasarım sürecinin el becerisinden daha önemli olduğuna yönelik inancının ifadesidir. Duchamp'm hazır-nesnesi, Minimalistlerce en yalın haliyle algılanmış, sanat karşıtı tavrı ya da gündelik nesneyi yücelten boyutunun dışında bir anlam içinde düşünülmüştür. Bu noktayı vurgulamak isteyen Carl Andre, "Duchamp'ın deneylerinin gerçek sonucunun Rauschenberg'in piyasasının yükselmesi olduğunu sanmıyorum" demiştir. Bu açıdan bakıldığında Minimalistler, seri-üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır. Malzemenin nasıl kullanılacağını tasarladıktan sonra yapıtı teknisyenlerin eline bırakmak, talimat vermekle yetinmek söz konusu olabilmekte; dolayısıyla yaratma süreci büyük ölçüde tasarım/kavramsallaştırma aşamasına indirgenmiş olmaktadır. Biçimsel benzerliklerine ve hazır malzeme kullanımına yönelik ilgilerine karşın sanatı, işlevsel tasarıma yönelik bir deney olarak görmemeleri Minimalistleri Konstrüktivistlerden ayıran başlıca özellik olarak görünürken, hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp'la aralarına belirgin bir mesafe koyar.

Resim ya da heykel olmayan, öte yandan her ikisine de malzeme kullanımında gözetilen çeşitlilik, yeniden düşünülen mekânsallık bağlamında açılımlar getiren Minimalizm, 1960'lı yıllar boyunca sanat izleyicisinin genel olarak pek fazla ısınmadığı bir eğilim olarak nitelendirilmesine karşın, 1970'li yıllarda Amerikan sanat ortamına damgasını vuran başlıca akım olmuştur. Minimalizmin sade, geometrik biçimselliğinin modernist mimarinin 'Uluslararası Üslubu'nu yankılaması ise, 1970'lerde ABD'de

kurum koleksiyonculuğunun en çok rağbet gösterdiği akımlar arasında yer almasındaki başlıca etkenler arasında sayılmıştır. Öte yandan İngiltere'de Tate Müzesi'nin 1972 yılında Carl Andre'nin 120 adet ateş tuğlasından oluşan 1966 tarihli "Eşdeğer" adlı yapıtını 4000 sterline satın alması İngiliz kamuoyunun yoğun tepkisini çekmiş, sanatın ne olup olmadığı yolunda ateşli bir tartışma başlatmıştır. Diğer Minimalistlerin aksine, üç-boyutlu yapıtlarına "heykel" demeyi ısrarla sürdüren Carl Andre (1935-), çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte bile zorluk çektiği yer düzenlemelerinde, "Biçim olarak heykel/Yapı olarak heykel/Mekân olarak heykel" anlayışından yola çıkmıştır. Yapıtlarıyla yalnızca heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını öneren Andre'yi tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği aşamaların bir uzantısı olarak değerlendirmek de mümkündür. Picasso'nun 1913-14 yıllarında gündelik malzemeyle gerçekleştirdiği heykellerini, Tatlin'in yine aynı yıllarda çeşitli malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüksiyonlarını anımsamak; 1930'lu yıllarda Picasso ve Gonzalez'in o zamanki geleneksel heykel malzeme ve yöntemlerini dışlayarak metale yöneldiklerini, kaynakla kütlesel olmayan açık kompozisyonlar yapmaya başladıklarını akla getirmek yeterlidir. Andre'nin 'heykelleri'ne gelince; bunlar da hiç kuşkusuz, kendi zamanının yeni önermeleridir.

Floresan ışıklarla mekân düzenlemeleri gerçekleştiren Dan Flavin (1933-1996), tekrar edilen geometrik birimlerin mekândaki bütüncül algısına odaklanan Donald Judd (1928-1994), büyük metal levhaları mekânın kendisini yeniden tanımlamak, mekân içinde insana kendi fiziksel varlığını hissettirmek üzere yerleştiren Richard Serra (1939-), sanatını keskin bir biçimsel sadeliğe indirgeyerek ve zihinsel tasarım sürecine tabi tutarak geometri olgusunu mekânda algılanabilir kılan Sol LeWitt (1928-), malzemeyi 'mekânı yontmak' için kullanan, mekân değiştikçe yapıtları da dönüşen Robert Morris (1931-) gibi sanatçılar, Minimalizmin başlı başına bir akım olarak benimsenmesinde etkili olurken, 1960'li yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin şekillenmesinde de rol oynamışlardır. Ortak noktalarına karşın sanatçıların kendi özgün yaklaşımlarıyla yoğun bir çeşitliliği içeren Minimalizm, 1970'lere uzanan süreçte özellikle ABD'de pek çok sanatçının paylaştığı bir eğilim haline gelmiştir. Minimalizmin katı biçimciliği yerine daha serbest bir biçimselliği yeğleyen, el becerisini Minimalistler ölçüsünde dışlamayan yaklaşımlar söz konusu olmuş; Robert Morris'in ya da Eva Hesse'in (1936-1970) bazı yapıtları, "geç Minimalist" bir tavrın ifadesi olarak görülmüştür.

Frank Stella*

Pratt Enstitüsü Konferansı (1959)

Resim sanatının iki sorunu vardır. Birincisi resmin ne olduğunu keşfetmek, ikincisi bir resmin nasıl yapılacağını keşfetmektir. Birincisi bir şey öğrenmekle, ikincisi bir şey yapmakla ilgilidir.

Resim, başka ressamlara bakmakla, onları taklit etmekle öğrenilir. Bunun önemi ne kadar vurgulansa azdır – resme ilgi duyuyorsanız, resimlere bakmalı, bıkmadan usanmadan bakmalısınız. Resmin ne olduğunu keşfetmenin başka bir yolu yoktur. Bakmaktan sonra, taklit etmek gelir. Kendi deneyimimden söz edecek olursam, ilk önce tümüyle işin tekniğine daldığımı söyleyebilirim. Kline rengi nasıl uyguluyordu? Fırçayla mı, spatulayla mı yoksa ikisiyle mi? Guston tuvalin kenarlarını neden boş bırakıyordu? Helen Frankenthaler tuvale neden astar boya çekmiyordu? Ve buna benzer bir sürü soru. Sonra, ki işin en tehlikeli boyutu da buydu, gördüğüm ressamların entelektüel ve duygusal süreçlerini taklit etmeye başladım. Böylece kentteki o yağmurlu kış günlerinde Gandy Brodies resimleri, deniz kıyısındaki güneşli günlerde De Staël resimleri yapmaya yeltendim. Kırmızı kök boya kullanır, biraz turuncu katıp bir Hofmann resmi yapardım. Neyse ki insan bu tür şeylerden hemen sıkılıyor. Başka insanların resimlerini yapmaktan sıkılıp, kendi resimlerimi yapmaya başladım. Ama bir de baktım ki, kendi resimlerime bakmaktan sıkılmak bir yana, bu resimleri yapmayı sevmiyorum. Şuraya ya da buraya ne koyacağına, neyle neyin uyumlu olacağına ilişkin resimsel sorunlar, giderek zorlaşmaya, bulduğum çözümler de giderek tatmin edici olmamaya başladı. Sonunda daha iyi bir yol keşfetmek gerektiğine kesinkes inandım.

Önüme yine iki sorun çıktı. Birincisi mekânsal, diğeri yöntemseldi. Birincisinde, ilişkisel resimle, yani çeşitli öğeleri birbiriyle dengelemek meselesiyle ilgili bir çare bulmam gerekiyordu. Çare belliydi: Simetri –resmin her yeri aynı olacaktı. Ama bu, espastan feragat etmeden nasıl yapılacaktı? Açık bir yüzeye uygulanan simetrik bir imge ya da konfigürasyon, mekân yanılsamasında dengeli durmaz. Sonuçta vardığım çözüm –ki herhalde ancak bir iki çözümü vardır bunun, ve renk yoğunluğu da benim bildiğim tek çözümdü– belli bir biçim düzeninin kullanılmasıyla, mekân yanılsamasını resimden söküp atmaktaydı. Mesele, bu tasarımsal çözümü bütünleyen bir boya uygulama yöntemi bulmaya kalmıştı. Bu sorun da geleneksel boyacının tekniklerini ve araçlarını kullanmamla çözüldü.

* Frank Stella (1936 -); Amerikalı ressam, geç boyasal soyutlamanın ve Minimalist resmin öncülerindendir. Andover Phillips Akademisi'nde resim, Princeton Üniversitesi'nde tarih eğitimi görmüştür. Resimsel mekân anlayışına karşı resmin fiziksel bir varlık gibi algılanmasına yönelik arayışları, siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle gerçekleştirdiği yapıtlar. Minimalizm akımına giden yolda önemli bir aşama olarak nitelendirmiş, 1959 yılında New York Modem Sanatlar Müzesi'nde sergilemiştir. Şekilli tuvaller de kullanan Stella, 1970'li yıllarda biçimsel dağarcığı son derece indirgenmiş bu tür yalın resimlerini geride bırakarak çok renkli ve dışavurumcu resimlere yönelmiştir.

Donald Judd*

'Spesifik Nesneler' (1965)

Son birkaç yılda üretilen yeni işler arasında en iyilerinin ne resim ne de heykel olduğu görülmektedir. Öte yandan, genellikle biriyle ya da diğeriyle uzaktan ya da yakından ilişkili bir üretim söz konusudur. Çeşitlilik arz eden bu işlerde, resimde ya da heykelde olmayan ve kendi çeşitliliğini içeren özellikler var. Ama bazı ortak noktalar da var.

Bu yeni üç-boyutlu işler, bir akım, bir ekol ya da üslup oluşturmuyor. Ortak noktaları, bir akım oluşturamayacak kadar genel ya da yetersiz kalıyor. Farklılıklar, benzerliklerden fazla. Zaten benzerlikler de yapıtlara bakarak görülebiliyor; bir akımın temel ilkelerinden ya da sınırlayıcı kurallarından söz etmek mümkün değil. Üç-boyutluluk, resim ya da heykel gibi kapsayıcı bir çerçeve olmayabilir ama bu işlerin ortak noktası tam da bu. Bu noktadan bakınca resim ve heykel daha az nötr görünüyor ve reddedilemez ya da kaçınılmaz olmaktan çıkıyor. Sonuçta onlar da belli bir çerçeve ve gayet tanımlı değerler oluşturuyor. Yeni işlerin çoğu, motivasyonunu bu biçimlerin ötesine geçmek dürtüsünden alıyor. Üç boyutluluğun kullanılması, gayet açık bir alternatif oluşturuyor. Çünkü bu, birçok açılım sağlayabiliyor.

(...)

Resimle ilgili başlıca sorun, duvara asılan yassı bir dikdörtgen yüzey olmasıdır. Dikdörtgen zaten başlı başına bir biçimdir; biçimin kendisidir; içinde olanların ve üzerine konacakların düzenini belirler ve sınırlar. 1946 öncesinde işlerde dikdörtgenin uçları bir sınırdır ve resim o sınırda biter. Kompozisyon resmin kenarlarına göre bir bütünlük içinde kurgulanırken, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaz; önemli olan, resmin farklı bölümleriyle bu bölümlerin renk ve biçim açısından birbiriyle ilişkisidir. Pollock, Rothko, Still ve Newman'ın, yakın dönemde de Reinhardt ve Noland'ın resimlerindeyse, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaktadır. Dikdörtgenin içindeki öğeler geniş ve sadedir ve dikdörtgen şekle uygun bir biçimde karşılık vermektedir. Bu resimlerde yer alan biçimler ve yüzey, anlamlı olarak zaten yalnızca dikdörtgen bir yüzeye uygundur. Resmin ayrı bölümleri o kadar az ve birbirine o kadar uyumludur ki sanki ayrı birer bölüm gibi görünmezler. Resim neredeyse

* Donald Judd (1928-94); Amerikalı heykeltıraş, Minimalizm akımının öncülerindendir. New York Art Students League ve Columbia Üniversitesi'nde felsefe ve sanat tarihi eğitimi görmüş, 1959-65 yılları arasında eleştirmen olarak çalışmıştır. 1950'lerde resme ilgi duyan Judd, 1960'ların başında heykele yönelerek tek renkli rölyefler yapmış, 1963'ten itibaren dizi mantığıyla duvara monte edilen 'spesifik nesne' adını verdiği ahşap üç boyutlu birimlerini gerçekleştirmiştir. Sonraki yıllarda bu birimleri endüstriyel olarak imal ettirmeye başlayan Judd 1970'ten itibaren tümüyle mekâna özgü çalışmalara yönelmiş, 1973 yılında Texas'ın Marfa kentine yerleşerek, eski bir asker barınağını atölye ve sergi mekânı haline getirmiştir. 1980'lerde mobilya tasarımına yönelen Judd'ın 1959-75 yıllarını kapsayan ve Minimalizm akımı için önemli bir kaynak olan Toplu Yazıları 1976'da yayımlamıştır.

bir varlık haline gelmiş, başlı başına bir şey haline gelmiş, çeşitli varlıkların ve şekillerin tanımlanamaz bir toplamı olmaktan çıkmıştır. Böyle başlı başına tek bir şey olması, kendinden önceki resimden daha güçlü bir etki bırakır. Ayrıca dikdörtgeni de belli bir şekil olarak görünür kılar: yani artık dikdörtgen nötr bir sınır olmaktan çıkmıştır. Bir şekli farklı biçimlerde kullanmanın belli sayıda olanağı vardır. Dikdörtgen yüzeyin de bir ömrü vardır. Dikdörtgeni vurgulayabilmek için gereken sadelik, dikdörtgenin içindeki olası düzenlemelere bir sınır koyar.

(...)

Yeni işler resimden çok heykele benzemektedir ama aslında resme daha yakındır...

Çoğu heykel bölüm bölüm yapılır, birbirine eklenerek kurgulanır. Belli başlı bölümleri birbirinden ayırt edilebilir. Bunlar ve daha küçük bölümler önem sırasına göre bir çeşitlemeler bütünüdür. Bir iki ana fikrin açıklığı, gücü, yakınlığına göre hiyerarşiler vardır. Kullanılan malzemeler, tek başına ya da birlikte olmak üzere genellikle ahşap ya da metaldir; birlikte kullanıldıklarında çok büyük bir zıtlık göze çarpmaz. Renge nadiren rastlanır. Olabildiğince giderilmiş zıtlıklar ve doğal tek renklilikler, bölümlerin birbirine bağlanmasına, bir bütünlük kazanmasına katkıda bulunur.

Burada anlatılan özelliklerin pek çoğuna yeni üç-boyutlu işlerde rastlanmaz. Çeşitlilik arz eden bu işlerle ilgili şu ana kadar görebildiğimiz en büyük fark, tek bir nesne, bir şey olmak yerine daha açık, daha dağınık, çevresel diyebileceğimiz bir özellikte olmasıdır. Yoksa doğasında ve görünümünde çok büyük bir fark bulunmamaktadır...

(...)

Üç-boyutluluk, gerçek mekândır. Bunu böyle algıladığımızda mekân yanılsaması (illüzyonizm) sorunundan kurtulmuş olur, mekânı belli birtakım renklerin ve şekillerin etrafındaki boşluklar gibi görme eğiliminden vazgeçeriz ki bu da Avrupa sanatının en çok dikkat çeken, en rahatsız edici son kalıntısından kurtulmak anlamına gelir. Yani resmin sınırları ortadan kalkmıştır. Bu durumda bir yapıt, olabildiğince güçlü olabilir. Gerçek mekân, düz bir yüzey üzerinde boyanın yarattığı mekândan her zaman daha güçlü ve belirgindir. Ayrıca üç boyutlu olan bir şey istenen her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, odalarla, dış cepheyle ilişkili olabilir ya da olmayabilir. Herhangi bir malzeme, ister boyayarak ister olduğu gibi, kullanabilir hale gelir.

(...)

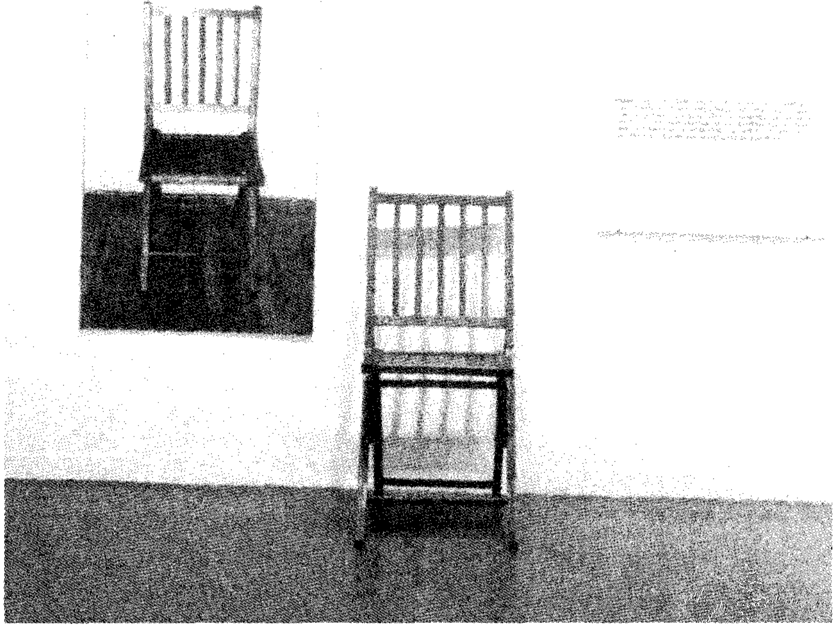
Carl Andre*
Açıklamalar (1970)

Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol, ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz, ya kenarından gideriz. Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahibi olabiliriz. Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihli yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir. Yollara benzerler ama durağan bir noktadan seyredilen yollar gibi değillerdir. Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır.

* Carl Andre (1935-); Amerikalı heykeltıraş, Minimalizm akımının öncü figürlerindendir. Andover'daki Phillips Akademisi'nde sanat eğitimi görmüş, mezuniyetinden sonra Amerikan ordusunda, ardından tren yollarında çalışmıştır. 1960'larda tuğla, metal, çimento blokları gibi endüstriyel malzemelerden yaptığı heykelleri sergilemeye başlayan Andre, 1966'da New York'ta gerçekleştirilen "Temel Strüktürler" sergisiyle dikkat çekmiştir. Andre'nin yapıtlarının başlıca özelliği, endüstriyel ve zaman zaman da doğal malzemenin el değmemişliği ve yatay kompozisyondur. 1970'lerde Tate Galerisi'nin "Eşdeğer VII" adlı yapıtını satın alması nedeniyle İngiltere basınının aleyhine yürüttüğü karalama kampanyasıyla da gündeme gelmiştir.

1961...John F. Kennedy ABD Başkanı oldu...Yuri Gagarin ilk insanlı uzay yolculuğunu gerçekleştirdi... Berlin Duvarı inşa edildi...Ernest Hemingway intihar etti... Beatles'ın Hamburg konseri büyük ilgi gördü... 1962...Cezayir Fransa'dan bağımsızlığını kazandı... Marilyn Monroe intihar etti... Küba'da füze krizi... Federico Fellini'nin "Sekizbuçuk" filmi çıktı... 1963...John F. Kennedy öldürüldü... Georges Braque öldü... ABD'de ilk Marcel Duchamp retrospektifi gerçekleştirildi... 1964...Amerikan askerleri Vietnam'a girdi... Filistin Kurtuluş Örgütü kuruldu... Jean-Paul Sartre Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddetti...SSCB'de Leonid Brejnev iktidara geldi... 1965...T.S. Eliot öldü... Le Corbusier öldü... Malcolm X öldürüldü...İlk kullan-at çakmak piyasaya sürüldü... 1966...Çin'de Kültür Devrimi başladı...Michel Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler"i yayımlandı... 1967...Che Guevara öldürüldü...Christian Barnard ilk kalp naklini gerçekleştirdi...İngiliz parlamentosu kürtajı ve eşcinselliği suç olmaktan çıkardı...Jean-Luc Godard'ın filmi "Haftasonu" çıktı... 1968...Martin Luther King öldürüldü...Avrupa'da öğrenci olayları başladı...Stanley Kubrick "2001" filmini yaptı... Çekoslovakya'da Aleksandr Dubçek'in liberal reformları Varşova Paktı gücüyle bastırıldı... 1969...Richard Nixon ABD başkanı oldu...Samuel Beckett Nobel Edebiyat Ödülü aldı... Neil Armstrong aya ayak basan ilk insan oldu...Woodstock Festivali yapıldı...İlk Concorde uçuşu gerçekleşti... İsviçre'de Harald Szeeman'ın küratörlüğünde "Tavırlar Şekil Aldığında" sergisi yapıldı... 1971...Greenpeace örgütü kuruldu...Sylvia Plath'ın "Sırça Fanus" romanı yayımlandı...Stanley Kubrick'in "Otomatik Por-

takal" filmi çıktı... 1972...Irlanda'da "Kanlı Pazar" katliamı yaşandı... Sony ilk taşınabilir video kayıt cihazını piyasa sürdü...John Berger'in "Görme Biçimleri" yayımlandı... 1973...Robert Smithson uçak kazasında öldü...Vietnam'daki savaş sona erdi... İlk renkli fotokopi makinesi Japonya'da piyasaya sürüldü... OPEC petrol krizi yaşandı...Bernardo Bertolucci'nin "Paris'te Son Tango" filmi çıktı... 1974... Aleksandr Soljenitsin SSCB'den ihraç edildi...ABD'de Watergate skandalı yaşandı ve Nixon istifa etti...İngiltere'de madenciler greve gitti...Avrupa ekonomileri yüksek enflasyondan etkilenmeye başladı... 1975...Francisco Franco öldü...Microsoft kuruldu...Aleksandr Soljenitsin'in "Gulag Takımadaları" yayımlandı... 1976...Fotokopi makinesi piyasaya sürüldü...Michel Foucault'nun "Disiplin ve Ceza"sı yayımlandı...Jimmy Carter ABD başkanı oldu...Mao öldü...Martin Scorsese'nin "Taksi Şoförü" filmi çıktı... 1977...Ispanya'da demokratik seçimler yapıldı...Paris'te Centre Georges Pompidou açıldı... New York'ta ilk AIDS vakaları tespit edildi...George Lucas'ın "Yıldız Savaşları" filmi çıktı... 1978...İlk tüp bebek İngiltere'de doğdu...Edward Said'in "Oryantalizm" kitabı yayımlandı... 1979...İran'da Ayetullah Humeyni iktidara geldi...İngiltere'de Margaret Thatcher başbakan oldu...Rainer Werner Fassbinder'in "Berlin Alexanderplatz" filmi çıktı...SSCB Afganistan'ı işgal etti...Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" kitabı yayımlandı... 1980...Iran-Irak Savaşı başladı...John Lennon öldürüldü...Roland Barthes öldü...Jean-Paul Sartre öldü...Almanya'da Yeşiller Partisi kuruldu...Polonya'da Dayanışma hareketi başladı...Fransa'da François Mitterand cumhurbaşkanı seçildi...



Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965

Farklı nesnelerle de gerçekleştirdiği "Bir ve Üç Sandalye" adlı yapıtında nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir.

Sözcükler Ve Düşünceler Arasında: Kavramsal Sanat

(1960... 1970...)

ABD JOHN BALDESSARI, ROBERT BARRY, MEL BOCHNER, DOUGLAS HUEBLER, TOM MARIONI, BRUCE NAUMAN, DENNIS OPPENHEIM, LAWRENCE WEINER, JOSEPH KOSUTH, ON KAWARA... **İNGİLTERE** ART AND LANGUAGE, VICTOR BURGIN... **FRANSA** DANIEL BUREN... **ALMANYA** JOSEPH BEUYS, DIETER ROTH, HANS HAACKE...

1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısından sonra "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmış, ayrıca "konseptüalizm" (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb.

'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Ancak bu devrimin öncüsü, 1960'lı yıllarda bir anlamda yeniden keşfedilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'dır. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı 'hazır-nesne' olgusuna ve özellikle 1917 tarihli "Çeşme" adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir. Duchamp'ın "Çeşme"si, Mott Works adında bir dükkândan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır. Duchamp bu pisuarı bir kelime oyununa başvurarak R. Mutt diye imzalamış ve katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir. Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. Duchamp'ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında 1960'lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın, ya da Neo-Avangard olarak nitelendirilen tüm ifade biçimlerininin düşünsel kapsamını, Duchamp'ın eyleminin çeşitli açılımları üzerinden okumak mümkündür.

Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inanışı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. 20. yüzyıl avangardı içinde Picasso, Matisse, Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde giderek soyuta yönelen biçimci modernist avangard geleneğin karşısına dikilen Duchamp'ın 'avangard içinde (daha) avangard' ve 'postmodern öncesi postmodern' tavrı, 1950'lerde Neo-Dadacı olarak anılan Amerikalı sanatçılar Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılardan sonra, 1960'lı yılların hemen tüm akımlarını etkilemiştir.

1950'li yıllarda yapıtın sergilendiği bağlamı gözeten, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsallık öncesi bir üretimden söz etmek mümkündür. Robert Rauschenberg'in ressam Willem de Kooning'in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği "Silinmiş De Kooning Deseni" (1953) ya da Paris'teki Iris Clert Galerisi'ndeki bir sergiye, "Bu Telgraf Iris Clert'in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir" mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein'ın boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi'ndeki sergisinde boş galerinin ken-

disini sergilemesi, 1960'ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman'ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn'un (1935-) Amsterdam'daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961'de İtalyan sanatçı Piero Manzoni'nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkısıyla yaptığı "Sanatçı Soluğu" (1960) ve "Sanatçı Boku" (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsalcı bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura'sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır.

Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağın üretiminin ciddi anlamda görünür olması ise, 1960'lı yıllarda olmuştur. Duchamp'ın sanatının öngördüğü "düşünce olarak sanat" anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşım benimseyen ilk Kavramsalcılar arasında, ABD'de Robert Barry (1936-), Lawrence Weiner (1942-), Joseph Kosuth (1945), Mel Bochner (1940-), İngiltere'de Art and Language grubu (kuruluşu 1968; kurucuları Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell) bulunur. Bu sanatçılar arasından Mel Bochner'e göre ideal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temellenir. Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi yapıtın hiçbir şekilde 'aura'sının ya da tekilliğinin olmamasıdır. Linguistik kavramsalcılığın başlıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner'ın, "Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayacağıma göre, bu böyledir" şeklindeki açıklamaları da benzer bir anlayışı duyurur.

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan Kavramsalcıların bir diğer temsilcisi Joseph Kosuth 'sanatın sanat olma hali'nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth'e göre, "dil yoksa, sanat da yoktur." 1969 yılında yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği 'tanım resimleri'nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; "Bir ve Üç Sandalye" (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir. Geleneksel anlam-

daki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır.

1960'lardan 70'lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm'le bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcılar, Douglas Huebler'in (1924-97) 24 dakika boyunca her iki dakikada bir fotografik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci'nin (1940-) aylar boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğraflarından oluşan "Basamak İşi" (1970), Japon sanatçı On Kawara'nın (1932-) tanıdıklarına her gün gönderdiği "Hâlâ Hayattayım" telgrafları ve her gün mesai harcayarak gerçekleştirdiği "Bugünün Tarihi Resimleri" gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir. Zaman ve mekân içinde kaydı tutulan bu tür deneyimlerin yanı sıra deneyimin dile aktarılması süreçlerinin sergilendiği projelerden de söz edilebilir. Sözgelimi Art and Language grubunun sanat üzerine kuramsal makaleleriyle dolu olan arşiv dolaplarının ve arşiv çizelgelerinin yer aldığı "Index 001" adlı yapıtı, sanat üzerine düşünce üretme deneyimini görsel bir zemine taşımıştır. Alman sanatçı Hans Haacke'nin (1936-) yapıtları ise, sanat yapıtlarının sergilendiği kurumsal bağlama odaklanarak, sanat sisteminin ardındaki dinamikleri görünür kılmaya odaklanmıştır.

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır. Kavramsal Sanatın yoğun etkisine karşın, sanatı nesnesinden tümüyle arındırmakta başarılı olduğunu söylemekse güç görünmektedir. Lucy Lippard'ın (1937-) 1973 yılında yayımladığı "Sanatın Nesneden Arınması: Altı Yıl Sonra" başlıklı makalesinde yazdığı gibi, Kavramsal Sanat'ın modernizmin genel metalaşma sürecinin dışında kalabileceği yolundaki umutlar, büyük ölçüde temelsiz kalmıştır:

"1969 yılında, yeniliğe aç bir toplumun bile geçmişte yaşanmış ya da dolaylı yolla algılanmış bir olayı anlatan metinlerin fotokopilerine, olmuş bitmiş bir durumu gösteren fotoğraflara, tamamlanmamış bir projenin taslaklarına, kaydedilmemiş konuşmalara para ödeyeceği kimsenin aklına gelmezdi. Bu tür işleri üreten sanatçıların piyasa koşullarının ve metalaşma süreçlerinin baskısından özgür kalabilecekleri sanılıyordu. Aradan üç yıl geçtikten sonra, en tanınmış Kavramsalcılar hem ABD'de hem Avrupa'da yapıtlarını yüklü miktarlara satabiliyorlar; dünyanın en prestijli galerileri tarafından temsil ediliyor ve daha da şaşırtıcısı sergi açabiliyorlar. Beli ki sanat nesnesinin çözülmesi sürecinde iletişim alanında gerçekleşen küçük devrimlere karşın -kolay taşınabilen, katalog ve dergi temelli de olabilen, kısacası çok farklı yerlerde gayet ucuz ve kolay olarak aynı anda gösterilebilen yapıtlara bakılırsa, kapitalist toplumda sanat ve sanatçı, hâlâ lüks kategorisine girmektedir."

Sol LeWitt*

Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar (1967)

(...)

Bu yazıda, konu aldığım sanatı tanımlamak için Kavramsal Sanat terimini kullanacağım. Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir.[1] Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmez. Genellikle, sanatçının zanaatçi yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi olan duygusal bir tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur.

Kavramsal sanat, mantıksal olmak zorunda değildir. Bir yapıtın ya da yapıtlar dizisinin mantığı, bazen yalnızca o mantığı yerle bir etmek için kullanılır. Bazen sanatçının gerçek amacını saklamak için, izleyiciye o yapıtı anlamış duygusu vermek ya da ikilemli bir durumu göstermek için (mantık-mantık dışı gibi) belli bir mantık kullanılabilir.[2] Düşüncelerin karmaşık olma-

* Sol LeWitt (1928-); Amerikalı sanatçı, Minimalizm ve Kavramsal Sanat akımlarının önemli figürleri arasındadır. Syracuse Üniversitesi'nde güzel sanatlar eğitimi gören LeWitt, 1950'li yıllarda grafik tasarım işleri yaparken 1960'ların başında heykele yönelmiş, ancak geleneksel heykel anlayışından uzak bir yaklaşımla belli geometrik / matematiksel düzenlerin çeşitlemelerine dayanan ve "strüktür" adını verdiği üç boyutlu düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Minimalizmin ilkelerine yakın olan, ancak kendisini kavramsal akım dahilinde gören LeWitt'in Kavramsal Sanat üzerine yazdığı makaleler 1960'larda resim ve heykele ilişkin geleneksel yöntemlerden ayrılan sanatçıların düşünce yapısını kavrayabilmek açısından önemli birer kaynak niteliğindedir.

1. Başka sanat biçimlerinde kavram, uygulama sırasında değişime uğrayabilir.
2. Bazı düşünceler kavramsal olarak mantıklı, algısal olarak mantıksız olabilir.

sı gerekmez. İyi olan pek çok düşünce aslında son derece basittir. İyi düşüncelerin basit görünmesinin nedeni, kaçınılmaz gibi görünmelerindendir. Düşünce bağlamında sanatçı kendi kendini bile şaşırtmakta özgürdür. Düşüncelere, sezgiler yoluyla varılır.

Sanat yapıtının nasıl göründüğü, o kadar önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek durumundadır. Ama sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir düşünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel bir gerçekliğe kavuştuktan sonra yapıt, sanatçı da dahil olmak üzere herkesin algısına açık hale gelir. (Burada 'algılama'yı duyusal bilginin farkına varılması, düşüncenin nesnel olarak anlaşılması ve sonra her ikisinin öznel olarak yorumlanması anlamında kullanıyorum.) Sanat yapıtı, yalnızca tamamlandıktan sonra algılanabilir.

Esas olarak göze yönelik sanat, kavramsal yerine algısal olarak nitelendirilebilir. Bu, optik, kinetik, ışık ve renk sanatının çoğu örneğini kapsayabilir.

Kavramanın ve algılamanın işlevleri birbirine karşıt kutupları oluşturduğuna göre (birisi verinin öncesi, diğeri verinin sonrası yaşanan durumdur), sanatçı düşüncesini öznel olarak değerlendirerek sadeleştirebilir. Sanatçı ele aldığı düşünceyi iyice irdelemek istiyorsa, o zaman rastlantıya dayanan ya da keyfî kararlar en aza indirgenmelidir; kapris, beğeni ve başka önemsiz şeyler ise sanat yapma pratiğinden tümüyle dışlanır. Sonuçta yapıt iyi görünmüyorsa, bu onu yapıttan saymamak için bir neden olmayabilir. Bazen ilk anda tuhaf görünen bir şey süreç içinde görsel olarak hoşa gidebilir.

Önceden düşünülmüş bir tasarıdan yola çıkmak, engellemenin bir yoludur. Her bir yapıtı sırayla tasarlama gereksinimini de ortadan kaldırır. Eldeki plan, yapıtın tasarlanması anlamına gelir. Bazı planların milyonlarca farklı çeşitlemesi, bazılarının sınırlı sayıda çeşitlemesi vardır ama her ikisi de sonludur. Başka planlar, sonsuzluğa göndermede bulunur. Ancak sanatçı her durumda sorunun çözümünde en basit biçimi ve kuralları seçer. Sonrasında, yapıtın tamamlanmasında ne kadar az karar alınıyorsa o kadar iyidir. Böylece keyfî, kişisel kaprise dayanan ve öznel durumlar olabildiğinde dışlanmış olur. Bu yöntemi kullanmanın nedeni zaten budur.

Sanatçı tekrara dayanan modüler bir yöntem kullandığında genellikle basit ve zaten varolan bir biçimi seçer. Biçimin kendisinin sınırlı bir önemi vardır; yapıtın bütünü açısından bir tür gramer oluşturur. Aslında temel birimin özellikle pek ilginç olmaması, yapıtın bütünün doğal bir parçası haline gelmesi açısından daha da iyidir. Karmaşık temel birimler kullanmak, bütünün birliğini bozar. Basit bir biçimi tekrarlayarak kullanmak yapıtın sınırlarını çizer ve biçimlerin düzenlenişi üzerinde yoğunlaşmayı olanaklı kılar. Bu düzen sonuç olurken, biçim araç haline gelir.

Kavramsal sanatın aslında matematik, felsefe veya başka bir zihinsel disiplinle pek ilgisi yoktur. Çoğu sanatçının kullandığı matematik basit bir arit-

metik ya da sayı sistemine dayanır. Yapıtın felsefesi ise yapıtın içindeki düşüncedir ve herhangi bir felsefî sistemin betimlenmesi değildir.

İzleyicinin sanat yapıtını gördüğünde sanatçının kavramlarını anlayıp anlamaması o kadar önemli değildir. Yapıt bir kere elinden çıktıktan sonra izleyicinin yapıtını nasıl algılayacağı konusunda sanatçının bir denetimi yoktur. Farklı kişiler, aynı şeyi farklı biçimde algılayabilir.

Son zamanlarda minimal sanat üzerine çok sayıda yazı yayımlanıyor ama ben bu tür bir sanat yaptığını söyleyen biriyle henüz karşılaşmadım. Temel birimler, indirgemeci, dışlayıcı, '*cool*' ya da mini-sanat gibi terimlerin kullanıldığını görüyoruz. Benim tanıdığım hiçbir sanatçı bu terimler altında sanat yaptığını kabul etmiyor. Dolayısıyla bunun, sanat eleştirmenlerinin dergilerde kendi aralarında kullandıkları gizli bir dil olduğu sonucuna varıyorum. Mini etek giymiş uzun bacaklı kızları hatırlattığı için en iyisi mini-art bence. Herhalde çok küçük sanat yapıtlarını tanımlamak için kullanılıyor. İşte bu iyi bir fikir. Belki de "mini-sanat" sergileri kibrit kutuları içinde ülkenin dört bir yanını dolaşabilir. Ya da belki mini-sanatçı çok ufak tefek birisidir, diyelim 1.50'den kısa. Eğer öyleyse, ilkokullarda çok iyi yapıtlar bulabiliriz (ilkokul: temel birimler).

Lawrence Weiner*

Açıklamalar (1969-1972)

Nesnelerle bir derdim yok, ama ben nesne yapmak istemiyorum.

Nesne –kendi başına bir meta olması nedeniyle– insanların ormana bakarken sanatı görmelerini olanaksız kılan bir şeye dönüşüyor.

Benim yaptıklarımı satın alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Sadece akıllarında tutmaları da benim için yeterlidir. Ayrıca ona sahip olmak için satın almaları gerekmiyor – bilmeleri yeterlidir. Benim sanatımın röprodüksiyonunu yapan kişinin yaptığıyla benim yaptığımın değeri arasında bir fark yoktur.

Endüstriyel ve sosyoekonomik makineler çevreyi o kadar kirletiyor ki sanatçı durumu daha da vahim hale getirmeye zorunlu hissettiği anda sanat toptan ortadan kalkmalıdır. Eğer dünyanın fiziksel alanlarına kalıcı bir iz bırakmadan sanat yapamıyorsanız, o zaman belki de sanat, yapmaya değmeyecek bir şeydir. Bu durumda, insanların iyiliği için değil de yalnızca bir sanat kavramının betimlenmesi için gereken ve doğadaki ekolojik faktörlere kalıcı za-

---

* Lawrence Weiner (1942-); Amerikalı sanatçı, Kavramsal Sanat akımının öncülerindendir. İlk dönem yapıtlarında tuval bezinden düzenlemeler ve mekânlara müdahalede bulunduğu enstalasyonlar yapmıştır. 1968 yılından itibaren dil ağırlıklı yapıtlara yönelen Weiner, "Açıklamalar" adını verdiği sanatçı kitabında, 'fiziksel anlamda gerçekleştirilmesini gerekli görmediği' projelerini tarif etmiştir. 1970'lerden günümüze gerçekleştirdiği yapıtlar, ağırlıklı olarak yere ya da duvarlara uygulanan cümleler şeklindedir.

rar veren herhangi bir kalıcı hasar, insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur. Çünkü insanlar tarafından başka insanlar için yapılan sanat, insanlara karşı işlevselleştirilmemelidir, tabii sanatçı eğer sanatçı olarak konumunu reddedip tanrı rolünü almıyorsa. Sanatçı olmak, başkalarına olabilecek en az zararı vermeye çalışmaktır.

Büyük egosantrik pahalı sanat, pek görkemli görünüyor. Ama yirmi iki ton çeliği bir dolaba koyamazsınız.

Sanatın eğer genel bir özelliği varsa ve insan 1968'de aldığı bir yapıtı yaptırmaya karar verir sonra da ona bakmaktan sıkılır ya da onun yerine yeni bir televizyon koymaya karar verirse, o zaman yapıtı silebilir. Eğer 1975'te yeniden yaptırmak isterse, 1975 yılında yapılmış bir yapıtı var demektir. Malzemeler değiştikçe, sanat üzerine düşünen kişiler, yapıtı üreten kişi gibi malzemeye çağdaş bir anlamda yaklaşır ve 1968'deki değerleri malzemenin değerliliğini yok etmeye yardım eder. Ben malzemenin kendisinden çok malzeme fikriyle ilgiliyim.

İzleyiciye belli koşullar dayatan sanat – insanî olsun ya da olmasın- benim gözümde estetik faşizme girer.

Benim kendi sanatım talimat vermez, yapıtı bitmiş bir ürün olarak ortaya koyar.

1. Sanatçı yapıtı kurgulayabilir
2. Yapıt kurgulanabilir
3. Yapıtın imal edilmesi gerekmez

Her biri sanatçının amacıyla belirlenen bu kararlar, alıcının koşulları doğrultusunda alıcıya bağlıdır.

Kültürel bir bağlamda varolabilmesi için

1. Bir sanat sanatçı tarafından kurgulanabilir
2. Sanat kurgulanabilir
3. Sanatın imal edilmesi gerekmez

Bütün bunların sanat olma koşuluyla eşdeğer olduğu ve alıcıya bağlı olmadığı söylenebilir.

Douglas Huebler*

Açıklamalar (1968)

Dünya az ya da çok bir sürü nesneyle dolu; ben dünyaya yeni nesneler eklemek istemiyorum.

Ben yalnızca, gayet basit bir biçimde, nesnelerin zaman ve mekân içindeki varlığını ortaya koymak istemiyorum.

Douglas Huebler (1924-97); Amerikalı sanatçı, Kavramsal Sanat akımının öncülerindendir. 1960'larda önce Minimalizme yönelen Huebler, fotoğraflar, çeşitli belgeler ve haritalar kullandığı 'proje' temelli yapıtlar gerçekleştirmeye başlamış, bu yapıtlarda zamanın toplumsal çevre üzerindeki etkilerini irdelemiştir.

Daha spesifik olmam gerekirse, yapıt, doğrudan algısal deneyimin ötesindeki olgularla ilgilidir.

Yapıt, doğrudan algısal deneyimin ötesinde olduğu için yapıtın bilinçli olarak kavranması bir belgeleme sistemine dayanmaktadır. Bu belgeleme, fotoğraflar, haritalar, çizimler ve tanımlayıcı cümleler gibi çeşitli biçimler almaktadır. (Aralık 1968)

Her heykelin varlığı, kendi belgeleriyle belgelenmektedir.

Bu belgeleme, fotoğraflar, haritalar, çizimler ve tanımlayıcı cümleler gibi çeşitli biçimler almaktadır.

İşaret edici "malzeme" ve işaretlerin yerine göre ortaya çıkan şekil yapıtın sınırlarım çizmek dışında pek önem taşımaz.

İşaretlerin kalıcılığı ve yazgısının önemi yoktur.

Zamana dayanan yapıtlar, işaretin yazgısının belgelenmesi sürecinde, belli bir süre için vardır.

Teklif edilen projeler fikir olarak varolan diğer yapıtlardan farklı değildir, ama somut şekil almış malzemesi açısından farklıdır. (Eylül 1968)

Joseph Kosuth*

Açıklamalar (1968)

Eşanlamlılar sözlüğünden belli kategoriler üzerine kurulu son dönem çalışmalarımda, herhangi bir şeyin düşünsel olarak çeşitli boyutlarını araştırmaktayım. Sunum biçimini değiştirerek fotostat üzerine çalışmayı bıraktım, bunun yerine yapıtlarımı gazete ve dergilerde yer satın alıp bu yerlere aktarmaya başladım. Bu şekilde, aynı yapıt, çeşitli dergilerde, beş ya da altı yer işgal edebiliyor. Bu şekilde, yapıtın nesnesizliği vurgulanmış oluyor. Bu yeni yapıtlar, değerli bir nesneyle ilişkili olmayan, dekoratif olmayan ve olabildiğince çok insanla ilişki kurma amacı taşıyan yapıtlar. Mimariyle bir ilişkisi yok; evin içine ya da müzeye sokulabilir, ama her ikisini de düşünerek yapılmış değil; yer aldığı yayından yırtılarak, bir dergiye yapıştırılarak ya da duvara iliştirilerek izlenebilir – ya da hiç yırtılmayabilir yer aldığı sayfadan, bu kararların hiçbiri, yapıtın durumuyla ilişkili değil. Benim sanatçı olarak işlevim, yapıtın yayımlanmasıyla sona eriyor.

* Joseph Kosuth (1945-); Amerikalı sanatçı, Kavramsal Sanat akımının öncü figürlerindendir. Toledo Müzesi Tasarım Okulu, Cleveland Sanat Enstitüsü ve New York Görsel Sanat Okulu'nda sanat eğitimi, New York Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu'nda antropoloji ve felsefe eğitimi gören Kosuth, 1960'lardan itibaren sergilediği yapıtlarında düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmış, özellikle "Bir ve Üç Sandalye" gibi düzenlemelerinde görselliğin değil düşüncenin ön planda olduğu kavramsal bir yaklaşım benimsemiştir. Sanatın Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayrılabileceğini savunan Kosuth'e göre çağımızda sanat değil, ancak sanat felsefesi yapmak mümkündür. Kosuth'un sanatta kavramsallığa ilişkin"Felsefeden Sonra Sanat ve Sonrası" başlıklı bir kitabı bulunmaktadır.



Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır", performans, 1965, Düsseldorf.

Alman Sanatçı Joseph Beuys, bu performansında ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir!

Sanat ve Kültürel Muhalefet: Fluxus

(1960... 1970...)

ABD GEORGE BRECHT, ROBERT FILLIOU, KEN FRIEDMAN, GEOFF HENDRICKS, DICK HIGGINS, RAY JOHNSON, ALISON KNOWLES, GEORGE MACIUNAS, CHARLOTTE MOORMAN, YOKO ONO, NAM JUNE PAIK, ROBERT WATTS, LA MONTE YOUNG, JACKSON MACLOW...
ALMANYA JOSEPH BEUYS, WOLF VOSTELL...
FRANSA BEN VAUTIER, DANIEL SPOERRI...

Sanatı "burjuva hastalıklarından" kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!.. Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın (1931-78) yazdığı "Fluxus Manifestosu"nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus'un amaçları böyle sıralanıyordu. Manifestodaki ateşli söylemden de anlaşılabileceği gibi, Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir 'akım' olarak nitelendirilememesine karşın 'akış' anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavırdır. Bu anlamda ve genel avangard yapısı itibarıyla Dada'yla birçok benzerlik taşıyan Fluxus'u, "Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cézanne'dan sonra Modern Sanat'ı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar-görüşlü ifadeden kurtarıldığı an" olarak tanımlayan Fluxus sanatçısı Louwrien Wijers, yeni çağın azizlerinin Fluxus sanatçıları olduğunu iddia etmiştir.

Fluxus teriminin ilk kez 1961 yılında, George Maciunas tarafından ortaya atıldığı sanılmaktadır. Maciunas'ın o yıl New York'taki A/G adlı galeride gerçekleştireceği bir konferans dizisinin başlığı olarak seçtiği bu sözcük, kısa sürede Maciunas'ın çevresinde ya da uzağında sergiler, festivaller ve çeşitli etkinlikler vesilesiyle toplanan ve genel olarak Maciunas'ın sanatla ilgili muhalif görüşlerini benimseyen birçok sanatçı tara-

fından kullanılmaya başlanmıştır. 1947'de ailesiyle birlikte Litvanya'dan Amerika'ya göç eden ve mimarlık eğitimi gören Maciunas, 1961'de açıp maddi nedenlerle ancak bir yıl sürdürebildiği galerisini kapattıktan sonra çıkardığı bir dergiye de *Fluxus* adını vermiş, 1960'lı yıllarda Avrupa ve ABD arasında gidip gelerek gerek yayınları gerek konuşmalarıyla Fluxus düşüncesinin yayılmasında etkili olmuştur.

1960'lardan 1970'lere uzanan tarihi içinde Fluxus'la uzaktan/yakından ilişkilendirilen çok sayıda sanatçı olmuş; bunların arasında özellikle Amerikalı besteci John Cage (1912-92), Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-86) ve Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) gibi kolay kolay kategorize edilemeyen isimler, ya da aynı dönemde başka akımlar dahilinde de gündeme gelen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri (1930-) gibi isimler yer almıştır. Fluxus'la ilişkilendirilen pek çok sanatçı arasında John Cage, bir temsilci olmaktan çok bir öncü, veyahut bir tür esin kaynağı olarak nitelendirilebilir. Cage'in New York'taki New School of Social Research'te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, "Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı" diyerek, Cage'in hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınınsa hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söylemiştir. Kendi hayat felsefesini Zen Budizmine yönelik ilgisi ve klasik Çin felsefesinin ünlü "Değişimler Kitabı" (I Ching) üzerine temellendiren John Cage'in, "Sanatın bir işlevi olmalı. Sanat, hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli" şeklindeki sözleri de sanatta olduğu kadar hayatta da –ve belki de esas olarak hayatta– bir değişimi ifade eden Fluxus ideallerinin bir tür özeti gibidir. Maciunas Fluxus'u gerçekten de herhangi bir sanat akımı olarak görmediğini, Dada'yla olan benzerliklerine rağmen 'yeni bir Dada kulübü' olmaya hiç niyetli olmadığını birçok açıklamasında dile getirmiştir:

"Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir 'yeni dalga', yeni bir 'Dada kulübü' olmaktan kurtulamayız. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir."

Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler doğrultusunda sanat fikrini tümden yıkmayı başaramadılarsa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamışlardır. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxus'çuların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yılların kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüşmüştür. Geleneksel sanat nesnesini dışlaması, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemesi ve bitmiş yapıt yerine süreçselliği ve ânı önemsemesi nedeniyle bugün daha çok fotoğraflarından izleyebildiğimiz Fluxus günümüze kalmış örnekleri, sanatçıların gündelik hayattan çoğunlukla atık malzemeler kullandıklarını ortaya koyar.

Fluxus'un disiplinlerarası yapısı ise, hareketin en önemli özellikleri arasındadır. Şairleri, edebiyatçıları, müzisyenleri, ressamları, heykeltıraşları ve tiyatrocuları bir araya getiren Fluxus etkinlikleri, özellikle de Düsseldorf, Amsterdam, Kopenhag, Londra ve Paris gibi kentlerde gerçekleştirilen Fluxus festivalleri, farklı sanatsal ifade biçimlerinin birbiriyle ilişkilendirilebilmesi için gereken zemini yaratmıştır. Fluxus'un tek bir kent, tek bir ülkeyle sınırlı kalmaması, hareketin gerçek anlamda uluslararası bir oluşum haline gelmesini sağlamıştır.

Fluxus'un ilk temsilcileri arasında yer alan George Brecht (1926-), Dick Higgins (1938-98), Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell (1932-98), La Monte Young (1935-) ve Yoko Ono (1933-) gibi besteci/müzisyen/sanatçıların yanı sıra Trisha Brown (1936-), Yvonne Rainer (1934-), Henry Flynt (1940-), Walter De Maria (1935-), Robert Morris (1932-) ve "**Posta Sanatı**"nın öncülerinden Ray Johnson (1927-95) gibi isimler Maciunas'ın kısa bir süre açık kalan New York'taki galerisinde aksiyonlar, dans performansları ve deneysel müzik dinletileri düzenleyen sanatçılar arasında yer almıştır. Fluxus sanatının erken örnekleri arasında George Brecht'in "Damlama Müziği" gibi 'aksiyon'lar, hareketin performansa yönelik ilgisini gözler önüne sermesi açısından örnektir. Aynı dönemde Allan Kaprow ya da Claes Oldenburg gibi sanatçıların 'happening'lerini çağrıştıran bu 'aksiyon'ların özelliği, son derece kısa, hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır. Bu tür aksiyonlar, izleyicinin beklentilerini boşa çıkartmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilmiştir. Amaç, çoğunlukla, gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranmasıdır. Nam June Paik'in ilk kez televizyon ekranını malzeme olarak kullandığı "Televizyon Budası" ya da çellocu Charlotte Moor-

man'a küçük ekranlardan yapılmış sutyen giydirdiği "Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sutyeni" gibi yapıtları, bu anlamda dikkat çekici örneklerdir. Fluxus sanatçılarının, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları yok etmeye yönelik performansları ise, izleyicinin pasif konumunu dönüştüren, yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinlikler olarak dikkat çeker. Sözgelimi Yoko Ono'nun "Kesip Biçme İşi"nde (1964), izleyiciden sanatçının üzerindeki giysileri makasla kesmesi istenmiş, ilk şaşkınlığı atlatan pek çok izleyici Yoko Ono'nun üzerindeki giysileri makasla kesmekte hiçbir sakınca görmemiştir!

Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kâğıt parçaları, kasetler, plaklar ve daha pek çok hazır-nesneyle çok sayıda asemblaj gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtların genellikle küçük boyutlarda olması da Fluxus'çuların sanat 'nesnesi'ne yönelik tavrının bir göstergesidir. Alman sanatçı Wolf Vostell'in 1954'ten itibaren Raymond Haines (1926-) ve Jacques de la Villeglé (1926-) gibi Fransız 'afişistlerinden' (1950'lerin başında malzeme olarak yırtık afiş kullandıkları için bu şekilde adlandırılmışlardır) esinlenerek yırtık afişlerle yarattığı kolajlar Fluxus ruhuyla gerçekleştirilmiştir. Yırtık afişlerle yapılan bu tür kolajlara "dekolaj" adını veren sanatçı da Vostell'dir. 1962-69 yılları arasında *Décollage* adında bir dergi yayımlayan Vostell, dekolaj malzemesi olarak yalnızca yırtık afişleri düşünmemiş, 'dekolaj-happening' adını verdiği performanslar gerçekleştirmiş, ayrıca Paris'teki 1968 olaylarını tipik bir Fluxus perspektifiyle, "en büyük Happening" olarak nitelendirmiştir.

Aslında Fluxus'tan geriye kalan tek tek yapıtlardan çok, birçok takipçisi tarafından günümüzde de hâlâ sürdüğüne inanılan Fluxus ruhudur. Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutular hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus'un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys'tur. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus'un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. 1960'ların başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçı, birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamış-

tır. Alışılagelmemiş malzeme dağarcığına yüklediği simgesel anlamlarla Fluxus performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys'un "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965) ve "Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika'yı" (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder. 1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Düşünceyi ve konuşmayı birer 'form' olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür 'heykel' gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, "sosyal heykel" kavramını ortaya atarak, "Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır" demiştir. Beuys'un birçok yapıtında 'süreçsellik' bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda "**Süreç Sanatı**"nın da öncüleri arasında gösterilmiştir.

1978 yılında George Maciunas'ın ölümünden sonra Fluxus'u tarihselleştirmek isteyenlerle Fluxus'un halen akmakta olduğuna inananlar arasında bir görüş ayrılığı ortaya çıkmıştır. 1978'den sonra kendilerini Fluxus'çu olarak nitelendirmeye devam eden sanatçıların varlığına karşın günümüzde belirgin bir Fluxus etkinliğinden söz etmek zordur.

Wolf Vostell*

Manifesto (1963)

Dekolaj anlayışındır
Dekolaj kazândır
Dekolaj ölümündür
Dekolaj çözümlemendir
Dekolaj hayatındır
Dekolaj değişimindir
Dekolaj indirimindir
Dekolaj sorunundur

* Wolf Vostell (1932-98); Alman ressam, heykeltıraş ve happening sanatçısı, Fluxus hareketinin önde gelen üyeleri arasında yer almıştır. Wuppertal Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda, Paris'te Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'nda ve Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim gören sanatçı, 1954 yılında afiş yırtarak gerçekleştirdiği ve 'dekolaj' adını verdiği resimleriyle adını duyurmuştur. Dekolajlarının yanı sıra televizyon ve araba parçaları kullandığı heykeller gerçekleştiren sanat-

Dekolaj televizyonu yıkmandır
Dekolaj pisliğindir
Dekolaj ateşindir
Dekolaj terindir
Dekolaj tenindir
Dekolaj âni düşüşündür
Dekolaj reddindir
Dekolaj sinirindir
Dekolaj kırılmandır
Dekolaj kendi hayal kırıklığındır
Dekolaj kendi düşüşündür
Dekolaj yoksunluğundur
Dekolaj leke çıkarıcındır
Dekolaj çözülüşündür
Dekolaj istifandır
Dekolaj acındır
Dekolaj ishalindir
Dekolaj kurtuluşundur
Dekolaj dekolajındır.

George Maciunas*
Tomas Schmit'e Mektup (1964)

(...)

A- FLUXUS'un amaçları toplumsaldır, estetik değildir. Fluxusçular, ideolojik olarak 1929 yılında Sovyetler Birliği'nde kurulan (NOVİ) LEF grubuyla bağlantılıdır ve amacı, güzel sanatların (müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel, vs. vs.) zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni, malzeme ve (senin gibi) insan kaynakları konusundaki ziyanı durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir. Tıpkı uygulamalı sanatlar gibi (endüstriyel tasarım, gazetecilik, mühendislik, grafik-tipografik sanatlar, baskı,

---

çı, yapıtlarında genellikle tüketim kültürünü eleştirmiştir. Fluxus hareketinin etkin bir üyesi olarak geçirdiği 1960'lı ve 70'li yıllarda yaşadıklarının yazılı ve görsel kayıtlarını tutan Vostell, Fluxus hareketinin temel kaynaklarından biri olan Vostell Arşivi'ni oluşturmuştur. Arşivini öldüğü yıllara kadar geliştiren Vostell'in geride bıraktığı yaklaşık 30 bin yazılı ve görsel belge, yakın dönem sanat tarihi için önemli bir kaynak olarak nitelendirilmektedir.

* George Maciunas (1931-78); Litvanya doğumlu Amerikalı sanatçı, Fluxus hareketinin öncüsüdür. Cooper Union Okulu'nda grafik tasarım, Camegie Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık, New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde sanat tarihi eğitimi gören Maciunas, New York'ta 1960'lı yıllarda açtığı galerisinde Dick Higgins, La Monte Young, Ray Johnson, Walter De Maria ve Yoko Ono gibi sanatçıların yer aldığı canlı bir sanat ortamının oluşmasında etkili olurken, 1962 yılında Almanya'nın Wiesbaden kentinde Nam June Paik, Wolf Vostell, Alison Knowles gibi sanatçıların katıldığı ilk Fluxus Festivali'ni düzenlemiştir. Fluxus'un merkezini New York'a taşıyan Maciunas, 1963 yılında bir Fluxus Manifestosu kaleme almış, Fluxus'u kendi yayınları, galerisi, ortak yaşam alanları ve tüm sanatçıların anonim birer Fluxus işçisi olarak rol alacağı bir kolektif haline getirmeye çalışmıştır.

vs.): tüm bunlar güzel sanatlarla yakından ilintili olmakla birlikte güzel sanatlara en iyi alternatifi sunmaktadır. (Anlatabildim mi?)

Dolayısıyla FLUXUS, sanat nesnesinin işlevsel olmayan bir nesne olmasına, sanatçıya gelir kaynağı olmak üzere üretilmesine kesinlikle karşıdır. Geçici olarak insanlara sanatın gereksizliğini öğretmek gibi işlev taşıyabilir. Dolayısıyla kalıcı olmamalıdır. Bunu öğretmenin iyi bir yolu, sanatı ve avangard sanatı ve kendi kendini hicvetmektir! (...)

FLUXUS, dolayısıyla, ANTİ-PROFESYONELDİR (yani, profesyonel sanata veya sanattan para kazanılmasına ya da sanatçıların bütün yaşamlarını, bütün zamanlarını sanata adamasına karşıdır).

İkinci olarak FLUXUS, sanatın sanatçının egosunun pazarlandığı bir mecra ya da araç olmasına karşıdır. Uygulamalı sanatlarda ifade edilen nesnel bir sorun vardır, konu sanatçının kişiliği ya da egosu değildir. Dolayısıyla FLUXUS'un kolektif bir ruha, anonimliğe ve ANTİ-BİREYSELLİĞE yönelmesi – ayrıca ANTİ-AVRUPACILIĞA (çünkü Avrupa profesyonel sanatçı fikrinin, sanat-için-sanat ideolojisinin ve sanat yoluyla sanatçının egosunun ifade bulması vb. düşüncelerin ortaya çıktığı ve en çok desteklendiği yerdir) karşıdır.

FLUXUS konserleri, yayınları vs. – güzel sanatların (ya da en azından kurumsal biçimlerinin) tümüyle yok olacağı ve sanatçıların başka işler bulacağı bir zamana kadar gerçekleştirilen gelip geçici (birkaç yıllık) ve geçişsel etkinliklerdir. Dolayısıyla, hayatınızı kazanabileceğiniz bir iş bulmanız çok önemlidir. Bunu kısa ve öz olarak söylüyorum.

B- İdeolojik sorularınıza gelince:

1. Amatör ya da profesyonel devrimci diye bir şey yoktur. Devrim herkesin katılımına açıktır, yalnızca "profesyonel" olanların değil. Bir temel gereklilik vardır: devrimcinin, alt etmeye çalıştığı şeyi kendisinin yapmaması gerekir (ve daha da beteri, ondan para kazanmamalıdır). Dolayısıyla, FLUXUS'u benimseyen FLUXUS etkinliklerinden para kazanmamalı, bir meslek edinmelidir (uygulamalı sanatlar gibi), böylece en iyi FLUXUS etkinliklerini yapacak parayı kazanmış olur. FLUXUS, boş zamanlarda yapılacak bir eğlence aktivitesi değildir– yapmakta olduğunuz ya da ilerde yapacağınız güzel-sanat-olmayan işinizdir. En iyi FLUXUS "bestesi", Brecht'in "Çıkış"ı gibi, kişisellikten en uzak ve en "hazır-nesne" olanıdır – hiçbirimizin onu "özel" olarak canlandırması gerekmez çünkü her gün kendiliğinden zaten olmaktadır. Böylece bizim festivaller de Brecht'in "Çıkış"ı gibi bütünüyle hazır-nesneleştikçe zaman içinde (bizim katılımımızı bile gerektirmeden) kendiliğinden yok olacaklardır. Aynı şey yayınlar ve diğer geçişsel etkinlikler için de geçerlidir. Böyle bir ihtimal dahilinde ne yapabilir insan? Söyleyeyim, sonsuza kadar annenden geçinemezsin ya(!).

2. Soruna yanıt olsun diye –FLUXUS yaşam tarzı, yapısal ve işlevsel olmak üzere sabah 9'dan akşama 5'e kadardır– hayatını kazanmak için, sonra

akşam 5'ten beşten gece 10'a kadar – diğer aylak sanatçılar ve sanat koleksiyoncuları arasında kendi yaşam biçiminin propagandasını yapmak ve onlarla mücadele etmek, gece 12'den sabah 8'e kadar uyumak (sekiz saat yeterlidir).

FLUXUS'un sosyal boyutunun propagandasını, bizzat sosyal bir asalak olarak yapamazsın! Bu bir çelişkidir.

İnsanların sorduğu ilk soru şu olur: sanatın sosyal anlamda yararsız bir şey ve asalakvari bir etkinlik olduğuna inanıyorsanız – hayatınızı kazanmak için siz ne yapıyorsunuz? Şöyle yanıtlayamaz ki insan: "Annemden geçiniyorum!" Bu çok saçma bir cevap olurdu (çünkü o zaman yapısal hiçbir katkıda bulunmadan toplumdan geçinen bir sanatçı kadar asalaksın demektir.) En iyi devrimcilerin hepsinin bir işinin olduğunu ve propagandasını yaydıkları inanca göre yaşadığını unutmayın. Bakın Castro, konuşma yapmak (propaganda) yanında hükümet de yönetiyor. Mesela onun yalnızca konuşma yaptığını, hükümeti yönetmek işini başkasına bırakabileceğini aklınız alıyor mu? 1929'un tüm (NOVİ) LEF devrimcileri de gazetecilik yapıyorlar ya da uygulamalı sanatlar alanında çalışıyorlardı. Tüm FLUXUS'ÇULAR da (Paik ve senin dışındakiler) bir işte çalışıyorlar –ya uygulamalı sanatlarda, ya da ilgisiz başka alanlarda.

C- Dolayısıyla biz sana bir çalışma alanı bulman konusunda öneri yapmak konusunda karara vardık – uygulamalı sanatlar ya da başka bir alan olabilir – bu konuda kendini yetiştirmeli sonra da çalışmaya başlamalısın. Bu da senin FLUXUS etkinliğin olacak – arta kalan boş zamanlarda sanat yapmak gereksinimi duymadan sosyal anlamda yararlı işler yapmak ve bundan keyif almak. Sonra istersen FLUXUS'tan ayrılabilir, sosyal bir asalak ve bitnik olabilirsin. Bunu iyice düşün ve bana bir sonraki mektubunda bildir. O zamana kadar telif hakların bizde olacak.

Telif hakları konusundaki düzenlemelerin nedenine gelince:

1. Zaman içinde tüm işlerin müelliflerini yok edip, onları tümüyle anonim hale getireceğiz, böylece sanatçı "ego"sunu ortadan kaldıracağız, her işin müellifi "FLUXUS" olacak. Her "sanatçı"ya kendi kendisinin egosunu yok etmek konusunda güvenemeyiz. İsteksiz olsa bile aramızdaki telif anlaşması onu buna zorunlu kılacaktır.

2. Kolektif bir telif hakkı bulundurduğumuz için birey yerine kolektifin propagandasını yaparız.

3. Her FLUXUS telifli besteden sonra FLUXUS yazısı yazıldığında, bestenin daha geniş, kolektif yönü vurgulanmış olur. Örneğin: senin besten "FLUXUS izniyle" ibaresiyle yeniden basılıyor ve yorumlanıyor. Böyle olduğu zaman insanlar, bunlar gibi başkaları da olduğunu anlıyor ve Brecht'in, Shiomi'nin, Paik'in vs. işlerinden de haberdar oluyor. Bir başkası da Shiomi'yi seslendirdiğinde aynı şey oluyor – ilgili kişiler, FLUXUS aracılığıyla Brecht'i, Paik'i, seni vs. tanıyor. Anlıyor musun?

Joseph Beuys*

Bir Saha Kimliği Arıyorum (1973)

Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür: Sanat, SANAT YAPITI OLARAK SOSYAL ORGANİZMA inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır.

Bu modern sanat disiplini –Sosyal Heykel / Sosyal Mimari olarak– yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır. Ancak o zaman FLUXUS ve happening gibi eylemci sanatların katılımcılık yönündeki ısrarı bir işe yarayacak ve demokrasi, ancak o zaman gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır. Ancak bu denli devrimcileştirilmiş bir sanat kavramı, her bir insanın içine işleyerek, tarihi şekillendirerek politik anlamda üretken bir güce dönüştürülebilir.

Ama bütün bunların ve henüz irdelenmemiş pek çok konunun, önce bilincimize işlenmesi gerekecektir: nesnel bağlantılar için, meselenin iç yüzünün kavranması önemlidir. Özgür bireysel üretim potansiyelinin kökenini araştırıp öğrenmemiz gerekecektir.

İşte o zamandır ki insan kendi kendisini önce ruhsal bir varlık olarak algılamaya başlayacak ve en yüce başarıları (yani sanat yapıtının), en aktif düşünceleri, en aktif duyguları ve aktif iradesinin en yüksek biçimleri, bir heykeli ortaya çıkarabilecek araçlar olarak görülecek ve tüm bunlar, – belirsiz – hareket – belirli (heykel kuramına bakınız) şeklinde, geleceğe akan dünyanın içeriğini şekillendirmeye yönelecektir.

Bu tür bir sanat kavramı, tarihsel burjuva bilgi kuramının (materyalizm, pozitivizm) devrime uğratılması yönündeki bir sanat kavramı değildir yalnızca, dinsel bir eylem biçimidir.

Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR. Kültürel ortamda (özgürlük)

---

* Joseph Beuys (1921-86); Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı, 1970'li ve 80'li yıllarda Avrupa'da avangard sanatın başlıca temsilcileri arasında yer almıştır. Tıp eğitimi görürken İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine Alman Hava Kuvvetleri'ne katılan Beuys, 1946-1951 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim görmüş, 1961 yılında aynı kurumda eğitimciliğe başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965), "Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika"yı (1974) gibi bir dizi performans gerçekleştiren Beuys, gerek heykellerinde gerek performanslarında bal, altın tozu, keçe, demir, canlı ya da ölü hayvanlar gibi çok çeşitli nesneleri kişisel bir mitolojinin simgeleri olarak kullanmıştır. 1962 yılında Fluxus hareketinin üyesi olan Beuys, sanatı toplumsal ideallerini dile getirebileceği alternatif bir alan olarak görmüştür. Almanya'da Yeşiller Partisi üyesi olan Beuys'un ortaya attığı 'sosyal heykel' kavramı, kolektif bir çabayla daha iyi bir toplumsal yapının şekillendirilebileceği düşüncesinden hareket eder.

kendi kararlarını vermek ve katılımcı olmak; yasaların yapılandırılmasında (demokrasi); ekonomik alanda (sosyalizm). Kendi kendini yönetmek ve odaklanmak şu anlama gelir: ÖZGÜRLÜKÇÜ DEMOKRATİK SOSYALİZM.

BEŞİNCİ ENTERNASYONAL DOĞMUŞTUR.

İletişim karşılıklıdır: öğretmenden öğrenciye doğru tek taraflı bir akış olmamalıdır hiçbir zaman. Öğretmen de öğrenciden öğrenir. Her yerde ve her zaman, olası her türlü içsel ya da dışsal koşulda, becerinin her derecesinde, iş yerlerinde, kurumlarda, sokakta, iş ortamlarında, araştırma gruplarında ve okullarda bu ilişki böyle olacaktır – öğretmen/öğrenci, alıcı/verici ilişkisi böyle düzenlenecektir. Bunu başarmanın çeşitli yolları vardır, bu bireylerin ve grupların becerilerine bağlıdır.

REFERANDUM YOLUYLA DOĞRUDAN DEMOKRASİ ÖRGÜTÜ bu gruplardan yalnızca birisidir. Bu tür birçok iş grubu ve bilgi merkezi oluşturarak, dünya çapında dayanışma hedeflenmektedir.

Açıklama (1973)

Nesnelerim, heykel ve de genel olarak sanat fikrinin dönüşümünün uyaranları olarak görülebilir. Bunlar, heykelin *ne olabileceği* konusunda ve heykel kavramının herkes tarafından kullanılan görünmez malzemelerle yapılabilecek bir eylem anlamında nasıl genişletilebileceği üzerine yeni düşünceler uyandırmak amacını taşır.

Düşünen biçimler: Düşüncelerimizi nasıl şekillendirdiğimiz

Söylenen biçimler: Düşüncelerimizi sözcükler halinde nasıl şekillendirdiğimiz

SOSYAL YAPI: Yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimiz: *Herkesin sanatçı olduğu bir evrim süreci olarak heykel.*

İşte bu yüzden benim heykelim sabit ve bitmiş değildir. Çoğunda süreçler devam etmektedir: kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Her şey, bir *değişim halindedir.*

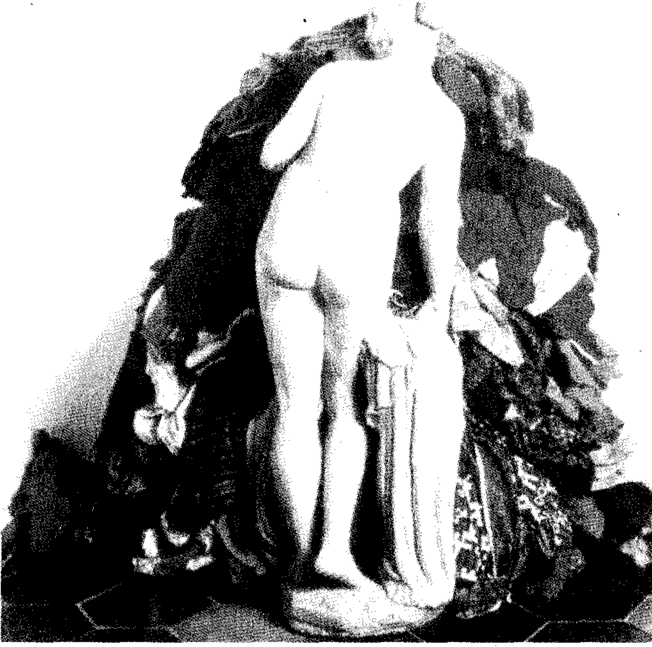
Malzemeler, Süreçler: Arte Povera

(1960... 1970...)

İTALYA GIOVANNI ANSELMO, ALIGHIERI BOETTI, LUCIANO FABRO, JANNIS KOUNELLIS, MARIO MERZ, GIULIO PAOLINI, GIUSEPPE PENONE, MICHELANGELO PISTOLETTO, GILBERTO ZORIO...

Arte Povera ya da "Yoksul Sanat" akımı, 1960'ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır. Dönemin diğer neo-avangard sanatsal yaklaşımları gibi sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık, doğal malzemenin kullanımıdır. İlk kez 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant (1940-) tarafından, dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımlamak için ortaya atılan "Arte Povera" terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlara malolmuş; Celant'ın 1969 tarihli "Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat?" başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur. Arte Povera terimini Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'nin (1933-99) 'yoksul tiyatro' (*théâtre pauvre*) kavramından ödünç alan Celant'a göre yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır. Arte Povera'yla ilgili ilk yazısında, "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır" diyen Germano Celant, izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir. Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir.

1967'den itibaren Cenova, Milano, Roma ve Torino gibi İtalyan kentlerinde sergiler açan genç İtalyan sanatçılarının malzemelere ve süreçlere yönelik bu tümüyle açık ve deneysel tavrı, Arte Povera'nın başlı başına



Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967

Pistoletto'nun ünlü "Paçavralar İçinde Venüs"ü, değerli ile değersizi, tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Arte Povera sanatının tipik bir örneğidir. Tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini düşündüren "Paçavralar İçinde Venüs", bir yandan da İtalya'nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir.

bir akım olarak nitelendirilmesinde etkili olmuştur. Belirgin bu ortak özelliklerine karşın her biri farklı arayışları duyuran İtalyan sanatçıların resim, heykel, asemblaj, enstalasyon ya da performans gibi farklı ifade araçları arasında bir ayrım yapmamaları, aksine belli kategorileri açıkça dışlamaları söz konusudur. El işine ve emek-yoğun süreçlere yönelik belirgin bir eğilimi olan ve kavramsal olarak zanaat-sanat arasındaki kültürel ayrımlara değinen Arte Povera sanatçıları arasında, naylon ve bakır teller gibi alternatif malzeme kullanan ama geleneksel bir yöntem olarak dokumayı seçen; dokuma eyleminin emek-yoğun sürecini yapıtlarının önemli bir parçası olarak algılayan Marisa Merz (1935-) gibi sanatçılar vardır.

Bu tür tavırlarda bir 'akım' görerek ona isim babalığı yapan Germano Celant'a göre Arte Povera sanatçısı, "sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişi"dir. Bu simyacı-sanatçı, her türlü malzemeyi yeniden keşfeder, "bakır, çinko, su, nehirler, araziler, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb." malzeme ve süreçleri irdeler; sanat ise, tüm bunları anlamaya yönelik bir araç olarak gündeme gelir.

Yapıtlarında sık sık organik ve organik olmayan malzemeleri bir araya getiren, doğal ve doğal olmayan süreçleri irdeleyen ve çeşitli doğa yasalarını görünür kılmaya çalışan Arte Povera sanatçılarının her birinin özellikle üzerinde durduğu farklı olgular, durumlar, kavramlardan söz edilebilir.

Su, plastik, sebze gibi malzemeler kullanarak gerilim, enerji, yerçekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olan Giovanni Anselmo (1934-); pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvan gibi malzemelerle ilginç mekânlar kurgulayan Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis (1936-);enerji simgesi olarak neon ışıkları elektrik ve taş, toprakla kurguladığı enstalasyonlarında insanın barınma gibi en temel gereksinimlerine ve doğayla ilişkisine göndermede bulunan Mario Merz (1925-); konserve kutuları, peluş, saman gibi malzemeleri dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykelleriyle Pino Pascali (1936-68); duman, buz, tütün gibi malzemelerle süreçsel enstalasyonlarıyla Pier Paolo Calzolari (1943-); buharlaşma, basınç, ısınma ve nemlenme gibi doğal fizik yasalarına göndermede bulunduğu enstalasyonlarında izleyicinin fiziksel katılımının ortama kattığı enerjiyi bir malzeme gibi kullanan Gilberto Zorio (1944-); Arte Povera'nın malzeme çeşitliliğini gösteren sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.

Akımın gündeme gelmesinde etkisi olan en sanyasyonel yapıtlardan biri de Kounellis'in 1969'da Roma'da bir galeride gerçekleştirdiği "12 At" başlıklı enstalasyonudur. Arte Povera sanatçılarının sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkisinin uç noktada bir temsili olan bu eylem, sanatçının 12 adet atı galeriye bağlamasıyla gerçekleşmiştir.

Arte Povera akımı kapsamında gündeme gelen sanatçılar arasında, zengin bir sanatsal birikime sahip olan İtalya gibi bir ülkede çağdaş bir birikim oluşturmanın güçlüklerini konu alanlar da vardır. Geçmişle bugün arasında ayrım ya da hiyerarşi gözetmeyen, hatta örneğin Michelangelo Pistoletto'nun "Paçavralı Venüs" (1967) enstalasyonunda gördüğümüz gibi, değerli ile değersizi, tarihsel ile günceli yan yana getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen bu sanatçılar, tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini irdelemişlerdir. Luciano Fabro'nun (1936-) Arte Povera'nın 'atık' malzemeye yönelimine karşın altın ve kürk gibi pahalı malzemelerle yaptığı "İtalya" heykelleri, İtalya'nın zengin kültürel geçmişine göndermede bulunurken, bu heykelleri tavandan adeta bir hayvan gibi asmasıyla ironik bir ikilemi yansıtır. Arte Povera sanatçıları arasında yalnızca İtalya'nın değil, dünyanın kültürel verileriyle ilgili düşünce üreten sanatçılara da rastlanır. Baskıdan fotokopiye, fotoğraftan dokumaya birçok farklı teknik kullanan Alighiero Boetti'nin (1940-94) dokuma dünya haritaları bugün de güncelliğini yitirmemiş bir kültürel sınıflandırma sistemini gözler önüne serer. Afganistan ve Pakistan'da yaşayan köylülere dokutulan bu dünya halılarında her ülkenin coğrafi konumu o ülkenin bayrağıyla simgelenirken, aslında 'doğal' olmayan sınırların nasıl yaratıldığı düşüncesi sorgulanır. Öte yandan, burada da bir süreç söz konusudur; çünkü dünya haritası da tıpkı doğanın kendisi gibi sürekli bir akış, dönüşüm, değişim içindedir.

Arte Povera akımı, Germano Celant'ın dediği gibi, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyülü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve sunumudur: "Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin akışı, kar yağışı, otların ve toprağın hali, bir ağırlığın yere düşüşü..." Bunların hepsinde, doğal varoluş yasalarının sırrı saklıdır. Arte Povera, piyasada satılamayacak kadar elle tutulamaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır.

Pino Pascali*
Açıklama (1966-67)

Avrupa Amerika'dan farklı bir yerdir: Amerika gibi bir eylem alanı değil, eylem üzerine düşünme alanıdır. Amerikalılar, resimlerine bir şey yapıştırmak lüksüne sahiptir örneğin, yaptıkları yine resimden sayılır. Örneğin bir çizgi romanı alıp, yeniden yapıp, resim diye sunabilirler çünkü bu eylem, tarihsel olarak onların, teknolojik anlamda en gelişmiş uygarlık olarak varoluşlarının bir özeti gibidir.

Bizim uygarlığımız ise, aksine, Amerika'dan geridedir, bizde insanla malzeme arasında doğrudan bir ilişki kurulması çılgınlık olarak algılanır. Ayrıca Amerika'yla aramızda korkunç bir zaman aralığı bulunmaktadır. Örneğin, bir kimya laboratuarına gidin, Amerikalı sanatçının henüz keşfetmediği bir sürü inanılmaz malzeme bulursunuz. Sanatçılar bugün bilim adamlarıyla aynı malzemeleri kullanmak zorundalar çünkü doğa tüketildi: yeni bir doğa oluşmaya başladı.

İtalya'nın farklı bir yer olduğunu, seçici olduğunu, içine kapalı olduğunu kabul etmek gerek. Avrupalının sorunu da aslında budur, yani kendi kendine yeterli bir yalnızlık içinde, kendine özerk bir uygarlık kuran kişidir Avrupalı, Amerika böyle değildir. Amerika'da insanlar son derece bireyci olsalar da birbirlerinin gözünün içine bakmasalar da Amerikalılara özgü o alanın, Amerikan uygarlığının içindedirler. Birbirleriyle göz göze gelmeseler de birbirlerine bağlıdırlar. Paletleri ve damak tatları çizgi romanlardan ibarettir. Ben kendimi iki dünyaya da ait hissetmiyorum.

Mario Merz**
Açıklama (1979)

Arte povera (söylentiye göre) endüstriyel ve teknolojik anlamda ticari malzemeleri sanatsal düşünceleri temsil edebilecek bir düzeye getirmiş, belli sanatsal yüzeyleri terk etmiş ya da çapraşık hale getirmiş, geniş anlamıyla rastlantıya/yazgıya daha çok değer vermeye başlamıştır. Örneğin bir resimsel yüzey olarak tuval terk edilmiş, onun yerine bazen en basit, bazen en karmaşık yüzeyler kullanılır olmuştur: yerler, tarlalar, duvarlar, taş, çimento gibi. Arte povera bazen çatı kirişlerine, bazen de ağaçlara tutunur.

---

* Pino Pascali (1935-68); İtalyan heykeltıraş, Arte Povera akımının temsilcilerindendir. Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Pascali, doğal malzemelerle endüstriyel malzemeleri bir araya getirdiği enstalasyonlarıyla tanınmıştır.

** Mario Merz (1925-2003); İtalyan sanatçı, Arte Povera akımının temsilcilerindendir. Kurşunkalemi kâğıttan hiç ayırmadan gerçekleştirdiği resimlerle dikkat çeken Merz, farklı malzemelere ilgi duyarak neon ışıklarla yönelmiş, geçmişe göndermeleri olan Eskimo evlerini andıran estalasyonlarıyla tanınmıştır.

Bu alternatif yüzeylerin kendi yazgısı, sanatı sabit programlardan kurtarmış, yeni bir ikonografi yaratmak yerine çok farklı, hatta bazen çelişen gerçeklikler içinde kendi yolunu bulan bir araç haline getirmiş, sanata belli sınırlar koymak ya da ona yeniden ikonografiye ya da ikonografiler arasındaki ilişkilere dayanan geleneksel temeller aramayı bırakmıştır. Dışavurumculuk, Goya, Ön Raffaellocular ya da Fovların, vb. ikonografileri arasındaki ilişkilerden söz edilemez...

Bu yenilik hissi sanatı ne korumakta ne de kışkırtmaktadır; yalnızca zaman zaman başka değerlere, başka okumalara yazgılı gerçeklikler, nesneler, diller arasında bir tür yoklama aracına dönüşmesine yol açmaktadır. Örneğin Kavramsal Sanat, basılı sözcükler, fosforlu yazılar, gergin ve dürtüsel kaligrafiyle yazılmış harfler arasında bu tür bir yoklama aracıdır.

Sanat olmaktan ya da sanatsal birer yüzey olmaktan uzak nesneler ya da farklı doğalara sahip olan şeyler, yeni sanat kapsamında uyumlu bir ilişki kurabilmektedir.

(...)

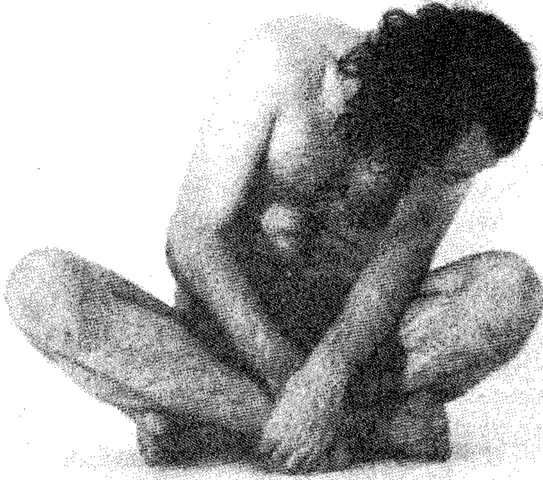
Sanatçı ve Bedeni: Performans

(1960... 1970... 1980... 1990... 2000...)

ABD ALAN KAPROW, JIM DINE, VITO ACCONCI, CAROLEE SCHNEEMANN, LAURIE ANDERSON, ELEANOR ANTIN, STUART BRISLEY, CHRIS BURDEN, KAREN FINLEY, JOAN JONAS, TOM MARIONI, GINA PANE... **ALMANYA** REBECCA HORN... **AVUSTURYA [VİYANA AKSİYONİSTLERİ]** GUNTER BRUS, OTTOMÜHL, HERMANN NITSCH, RUDOLF SCHWARZKOGLER, ANNI BRUS, HEINZ CIBULKA... **JAPONYA [GUTAİ]** JIRO YOSHIHARA, AKIRA KANAYAMA, SABURO MIRAKAMI, YOSHIKA KINOSHITA, KAZUO SHIRAGA, SHOTO ZIMMAMOTO, YASUO SIMI, ATSUKO TANAKA, TSURUKO YAMAZAKI, SADAMASA MOTONAGA... **İNGİLTERE** GILBERT&GEORGE, STELARC...

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, "Beden Sanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır. İzleyici önünde "sahnelenen" bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır.

1950'lerden başlayarak Allan Kaprow (1927-2006) ve Jim Dine (1935-) gibi Amerikalı sanatçıların öncülüğünde gerçekleştirilen "happening"lerle birlikte dikkat çekmeye başlasa da performansın geçmişi, 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır. Bilindiği gibi Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstücüler performans kapsa-



Vito Acconci, "Tescilli Markalar", 1970, performans, New York.

Amerikalı Sanatçı Vito Acconci kendi kendini ısırarak damgaladığı "Tescilli Markalar" başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmüştür.

mında düşünebileceğimiz çeşitli etkinliklerde bulunmuşlardır. Fütürizmin öncüsü Filippo Tommaso Marinetti, 1913'te yayımladığı "Varyete Tiyatrosu Manifestosu"nda varyete tiyatrosunun "belli bir geleneğe, ustaya, kurala" bağlı olmayışını övmüş, Fütürist sanatçıları bu tür üretimlere çağırmıştır. Tutarlı bir giriş-gelişme-sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalede bulunan varyete, etkinliklerinde izleyiciyi bilinçli olarak öfkelendiren, galeyana getiren ve böylece "uykusundan uyandıran" Fütüristler için ideal bir model oluşturmuştur. 1913'te "Seslerin Sanatı" başlıklı bir manifesto yayımlayan ve tramvayların, motor patlamalarının, trenlerin ve kalabalık sokakların seslerine benzer sesleri çıkaran çeşitli aletler tasarlayan Luigi Russolo'nun "gürültü müziği" olarak adlandırılan ses performansları dönemin dikkat çekici etkinlikleri arasındadır. "Gürültü müziği"nin fon olarak kullanıldığı 'mekanik' hareketli yeni koreografiler de bu dönemin ürünüdür. 1915'te yayımlanan "Fütürist Sentetik Tiyatro" manifestosu, bedenini kullanmak isteyen sanatçılara, "çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcüğe ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini" önermiştir. Fütürist "sentetik tiyatro", genelde tek bir fikri işleyen performanslar olarak, 1960'lardan itibaren görülen performanslara çok yakındır. Marinetti'nin 1915 tarihli "Ayaklar" performansı, bu performanslar arasında sayılabilir.

Hemen hemen aynı dönemde Rusya'da, bir grup genç Fütürist sanatçı çeşitli etkinlikler düzenlemiş, yüzlerini boyayarak, garip kıyafetler giyerek, düğmelerini kaşıklarla ilikleyerek performanslarını gündelik hayata taşımış ve "Neden Kendimizi Boyuyoruz: Fütürist Bir Manifesto" (1913) gibi metinler yazmışlardır. Bu dönemde alternatif tiyatro, dans, kitle gösterileri düzenlenmiştir.

5 Şubat 1916'da Zürih'te kapılarını açan Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen kabare tipi Dada gösterileri de Performans Sanatı'nın tarihsel süreçteki öncülleri arasındadır. Cabaret Voltaire'de sanat, resim ve heykelin ötesinde, şiir okumaları, dans ve kukla gösterileri düzenlenmiş, resim ve heykelin ötesinde alternatiflerin gelişmesini sağlayan sanatsal dışavurumlar sahnelenmiştir. Berlin'deki Dadacılar, soyut sanata ve dışavurumculuğa alternatif olarak önerdikleri Dada hareketini yaymak için çeşitli gösteriler yapmış, örneğin George Grosz "Ölüm" kılığına girerek sokaklarda yürümüştür. 1920'lerde Bauhaus'ta (Weimar) kurulan "sahne atölyesi" ise, bir sanat okulu bünyesinde kurulan ilk performans atölyesi olarak bilinmektedir. Özellikle Oskar Schlemmer'in yönetimindeyken yoğun ilgi gören Bauhaus Sahnesi, resim, heykel, dans, tiyatro gibi farklı disiplinle-

ri buluşturan deneysel bir atölye olarak işlev görmüş; disiplinler arası bir sanatsal anlayışın temellerinin atılmasında önemli rol oynamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden ve başlı başına bir tür olarak gelişen Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğrudan yolu haline gelmiştir. Bu açıdan performans, sanatçıların geleneksel mekânlara, örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir "malzeme" olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir.

Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına "sergilenen" bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir. Bu anlamda beden, 'kendini gerçekleştiren bir metin' olarak gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmıştır. Tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır. Performans Sanatı, tiyatroda devrim niteliğindeki görüşleriyle tanınan ünlü oyuncu, yazar, yönetmen Antonin Artaud'nun 1948'de yazdığı bir mektupta dile getirdiği tiyatro anlayışıyla bir ölçüde bağdaşmaktadır: "Öyle bir tiyatro tasarlıyorum ki" der Artaud, "yalnızca oyunu sahneleyen oyuncunun değil, oyunu seyreden izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratacak; oyuncu oyunu sahnelemeyecek, sahnelerken yaratacak. Yaratının kendisi o anda ortaya konmuş olacak..." Artaud'nun tiyatrodaki vurguyu oyunun kendisinden, oyuncunun "performansı"ndan "performatif beden" üzerine çekmesi, üstelik izleyiciyi de o anki dramın bir parçası olarak görmesi, geleneksel tiyatroyu sorgulayan son derece yenilikçi bir yaklaşım olmasının yanı sıra günümüz performanslarına ilişkin bir öngörü içermektedir.

Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde

akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir "gösteri" değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüsüyle ölüm içgüdüsü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi "insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği" gerçeği üzerine kuruludur.

1950'lerde performanstan ziyade "oluşum" (*happening*) olarak adlandırılan ve tiyatro dışında 'sahnelenen' bu tür yaklaşımların ilk örnekleri, ABD'de besteci, yazar ve eğitimci John Cage (1912-92) tarafından gerçekleştirilmiştir. Örneğin Cage'in 1952'de Black Mountain College'de düzenlediği "İsimsiz Etkinlik" başlıklı performans, birbirini takip eden aksiyon ve sessizliklerden oluşmuş ve 'aksiyon' bölümlerinde ne yapılacağı, etkinliğe katılanlara (Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Charles Olsen, Robert Rauschenberg, Mary Caroline Richards ve heyecanlı bir köpek!..) bırakılmıştır. Cage, rastlantı ve doğaçlamaya yer vererek müzisyenlerin bir notasyonu takip eden/aynen uygulayan birer 'işçi' olmasını engellemiş, onların daha "performatif" olmasını sağlamıştır. Cage'in yine Black Mountain College'de düzenlediği "4'33" başlıklı performansı ise sanat ile hayatın tümüyle rastlantı üzerine kurulduğu bir zeminde gerçekleşmiştir. Cage bu performansta piyanonun başında 4 dakika 33 saniye sürelik bir sessizlik sahnelemiş, bu süre içinde duyulan her ses –kısacası hayatın kendisi– sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesinin bir tür çağrısına dönüşmüştür.

Cage'in öğrencisi Allan Kaprow, bu tür performanslara "happening" adını veren sanatçı olarak 1959'dan itibaren ("6 Bölümlü 18 Oluşum") çeşitli happening'ler gerçekleştirmiş, resim, müzik, tiyatro, çevre düzenlemesi gibi farklı türleri barındıran bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Kaprow'un performans çıkışlı etkinlikleri, enstalasyon sanatının gelişiminde etkili olmuştur. Aynı dönemde Jim Dine da performanslarıyla dikkat çekmiştir. 1950'lerde Fransız ressam Georges Mathieu'nün (1921-) Uzakdoğu kılıkları içinde izleyici önünde resim yaptığı etkinliklerden de söz edilebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrasının önde gelen avangard sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Yves Klein'ın (1928-62) 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Boşluk" sergisinin yanı sıra ilkini 1960'ta gerçekleştirdiği bir dizi performans erken örnekler arasında nitelendirilebilir. Klein bu performanslarında mavi boya-

ya bulanmış çıplak modelleri kendi bestesi olan tek notalık "Monoton Senfoni"de tuvaller üzerinde dans ettirerek, yuvarlayarak "resim yapmış"tır. Bu performansıyla Avrupa'da yıldızı parlayan Klein, aynı performansı 1961'de New York'ta tekrarladığında (Leo Castelli Galerisi) pek ilgi görmemiştir. 1954'te Jiro Yoshihara önderliğinde Japonya'nın Osaka kentinde bir araya gelen ve hızla parlayıp sönmelerine karşın bir grup genç avangard sanatçının oluşturduğu Gutai (*Cisim Bulma/Somutlaşma*) grubu da burada anılmaya değer. Grubu finanse eden Yoshihara'nın 1972'deki ölümüne dek çeşitli sergiler düzenleyen Gutai'nin en çok bilinen performansları, performansa dayalı sıra dışı yöntemlerle gerçekleştirdikleri Soyut Dışavurumcu resimlerdir.

1960-80 arası süreçte, Performans Sanatı'nın çok çeşitli örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar içinde üretilmiştir. Örneğin Fluxus, hemen hemen tümüyle performans kökenli ve temelli bir oluşum olarak dikkat çeker; 1960-70'lerin feminist sanatçılarının başvurdukları başlıca ifade biçimi de performans olmuştur. Performansta, kendini dile getiren, ifade eden bedenin bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir "eylem" alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda bedene yönelik performansları, 1960'ların gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşın ayaklanmaların bir yansıması olarak düşünmemiz yanlış olmaz. Tüm bu meselelerin sonuçta bedene yönelik açık ya da örtük bir şiddet içerdiği, belli ideolojilerin kendini gerçekleştirme alanının hep insan bedeni olduğunu düşünülebilir.

Performans sanatının en uç bazı örneklerini 1960'larda bedene yönelik sadomazoşistik tavırlarıyla gündeme gelen Wiener Aktionismus (Viyana Eylemcileri) grubu vermiştir. Başta Gunter Brus (1938 -), Otto Mühl (1925-), Hermann Nitsch (1938-) olmak üzere 1961'de bir araya gelen, 1966'da ise Rudolf Schwarzkogler (1940-69), Anni Brus, Heinz Cibulka gibi başka sanatçıların katıldığı Institut für Direkte Kunst'u kuran grup, genellikle çıplak gerçekleştirilen, son derece müstehcen, kan ve dışkı gibi malzemelerin kullanıldığı sansasyonel performanslar gerçekleştirmiş, pek çok performansları polisin müdahalesiyle sona ermiştir. Grubun en ünlü üyesi Hermann Nitsch, sanatçıların ve izleyicilerin bu tip performanslar aracılığıyla, bastırdıkları şiddet ve şehvet duygularından arındıklarını savunmuştur.

"Sanatçının Bedeni" adlı kitapta Tracey Warr ve Amelia Jones, yoğun bir çeşitlilik gösteren Performans Sanatı örneklerini belli eğilimlere göre gruplandırarak yedi başlık halinde ele almışlardır. Bu sınıflandırmaya göre özellikle 1960'lardan itibaren gerçekleştirilen performanslar, 1-Tuval Bedenler 2-Eylemci Beden 3-Ritüalistik ve Aşkıncı Beden 4-Sınırları Aşan Beden 5-Kimliği Sahneleyen Beden 6-Yok Beden 7-Teknolojik Beden gibi başlıklar altında irdelenmiştir. Bazı performansları, bu başlıkların birkaçının dahilinde düşünmek mümkündür. 'Tuvalleşen beden'lerde, resmin sınırlarını aşmak adına resim yapmak eyleminin kendisine odaklanmak söz konusudur. Resim yapım sürecinin bitmiş yapıt kadar önem kazanır ve sanatçının yapıt içindeki varlığı, bedenin yapıt içindeki varlığına dönüşür. Beden 'tuval'leştiği gibi, 'iz' bırakan bir öğe gibi kullanılabilir. 'Eylemci beden' başlığı altında düşünülebilecek performanslarda sanatın yaratımı ve sunumunun aynı anda gerçekleşmesi, sanatçının hem nesne hem özne olarak ikili rolü gündeme gelir. 'Ritüalist ve aşkıncı beden' başlığı altında ele alınabilecek performanslarda, galerilerden çıkıp alternatif alanlara, kamusallık taşıyan mekânlara taşınan sanatın toplumu daha geniş çapta değiştirebilecek bir güç olduğu düşüncesi hâkimdir. Viyana Aksiyonistlerinin toplumsal tabuların üzerine giden performansları, bu tip performansları düşündüğümüzde akla gelen ilk örnekler arasındadır. İzleyicilerin genel kabul sınırlarını aşan bu türde performanslar, ilkel mit ve ritüelleri anımsatarak sanatçıyı bir tür şaman rolüne yüceltir. 'Sınırları Aşan Beden' başlığı altında gündeme gelen performanslar, beden ve çevresi arasındaki sınırlar üzerinde durarak, bedenin içi/dışı, bir gösterge olarak beden üzerinden birey/toplum ilişkisi gibi karşılaştırmalara odaklıdır. Bu tür performanslarda sanatçı ve izleyici arasındaki sınırlar irdelenir. Performanslar aracılığıyla 'Kimliğin Sahnelenmesi' de söz konusudur. Kızılderili sanatçı James Luna'nın kendi bedenini bir "Kültürel Nesne" (1987) olarak San Diego Müzesi'nde sergilemesi, akla gelen örnekler arasındadır. Bu bağlamda gerçekleştirilen performanslarda 'kimlik', ırk ve din, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kodlar görünür hale gelirken, bu kodlara yönelik önyargılar sorgulanır. 'Yok Beden' başlığı, sanatçının kendi fiziksel varlığının yerine bedeninin izleri, izlediğimiz performansın artıkları olarak tanımlanabilir. Bedenin yokluğuyla ölümlülüğün çağrıştırılması, gelip geçicilik düşüncesinin irdelenmesi söz konusudur. 'Teknolojik Beden' başlığı, çağımızda insan bedeninin teknoloji yoluyla kazandıklarını gündeme getirdiği kadar insanın doğayla mücadelesini, doğaya müdahalesini, genetik bilimini ve tıbbi etik konusunu gündeme getirir. Bu bağlamda akla gelebilecek ilk sanatçı, astronomi bilimine gön-

dermede bulunan ve bedenine giydiği teknolojik aygıtlarla bir anlamda 'melezleşen' Kıbrıs asıllı Avustralyalı sanatçı Stelarc'tır (1946-).

Günümüze uzanan süreçte, izleyicinin pasif konumuna müdahale eden, sanatçı-izleyici ilişkisini yeni boyutlara taşıyan yeni gelişmeler yaşanmış, izleyicinin dahil olduğu performanslar başlı başına bir tür olarak gündeme gelmeye başlamıştır. Sosyal ortamlarda gerçekleştirilen veyahut kendi 'sosyal ortam'ını kurgulayan, izleyicinin sanatçıyla işbirliği yapmasına dayanan bu tür sanat örnekleri, Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud (1965-) tarafından **"İlişkisel Estetik"** başlığı altında ele alınmış ve bu isimle anılır olmuştur. 'İzleyici' kavramını yok ederek, tüm izleyicileri birer 'katılımcı'ya dönüştüren bu tür sanat örnekleri arasında Arjantinli sanatçı Rirkrit Tiravanija'nın (1961-) izleyici için yaratılmış yemek yeme/okuma/film izleme ortamlarıyla, Alman sanatçı Carsten Höller'in (1961-) izleyicinin katılımıyla işlevsel hale gelen enstalasyonları sayılabilir. "İlişkisel Estetik" izleyici katılımını/paylaşımını sağlayarak sanatı sosyal etkileşim için yeni bir araç haline getirmesi nedeniyle son derece olumlu karşılanırken, sanatçının yönlendirdiği biçimlerde hareket eden izleyici/katılımcı kitlesinin dolaylı olarak yine pasifize edildiği gerekçesiyle bazı kesimlerin eleştirisine uğramıştır.

Jiro Yoshihara*

Gutai Manifestosu (1956)

Sanatın bugüne kadar son derece yapmacıklı bir şekilde üretilmiş sahte yapıtlardan oluştuğunu fark edecek bir bilinç düzeyine ulaşmış bulunuyoruz. Sunaklarda, saraylarda, salonlarda ve antikacıların vitrinlerinde gördüğümüz bütün o sahte nesneler yığınını geride bırakmanın zamanı gelmiştir.

Boya, kumaş parçaları, metal, kil ya da mermer gibi malzemelerle insanın ürettiği bu yapıtlar sahte bir önem atfedilmiş yanılsamalardır, kendini başka bir şeymiş gibi sunan malzemelerden ibarettir. Entelektüel bir kisve altında tüm bu malzemeler gerçekte kimliklerinden arındırılmış, öldürülmüş ve kendi kendini ifade edemez hale gelmiştir.

Cesetleri mezarlıklara kilitlemenin zamanı gelmiştir. Gutai sanatı, malzemeyle oynamaz: malzemeye yalnızca hayat verir. Gutai sanatı, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi göstermez. Gutai sanatında insan ruhuyla malzeme birbiriyle ne kadar ters düşse de birbirlerine el verirler. Malzeme ru-

* Jiro Yoshihara; Japon sanatçı, Gutai grubunun öncüsüdür. 1954'te Osaka'da kurulan Gutai, performans sanatı alanında etkinlikleriyle tanınmış bir gruptur. Aksiyon resmine ilgi duyan, aksiyon resmiyle performans arası gösteriler düzenleyen grup, aynı adla yenilikçi bir sanat dergisi yayımlanmış, 1972'de Yoshihara'nın ölümü üzerine dağılmıştır.

hun süzgecinden geçmez, ruh malzemeyi boyun eğmeye zorlamaz. Malzemeyi kendi halinde bırakmak, malzemenin etkili bir biçimde kendi kendini ifade edebilmesine olanak tanımaktır. Malzemeye hayat vermek, malzemenin ruhuna ulaşmaktır. Malzemeyi ruhsal anlamda yüceltmek, ruha hayat vermektir.

Yaratıcı ruhun yuvası sanattır, ama bugüne kadar ruh hiçbir madde yaratmamıştır. Ruh, ruhsal olanı yaratamamıştır. Ruh elbette ki sanata hayat vermektedir ama bu hayat yok olup gitmektedir. Rönesans sanatının o görkemli hayatını düşünün, bugün arkeolojik varlığından başka bir şey kalmamıştır.

Ruhen hayatta kalanlar arasında, biraz olsun Primitif Sanat ve bir de İzlenimcilik'ten bu yana üretilen sanattan söz edilebilir. Bu yapıtlarda boya öyle bir beceriyle kullanılmıştır ki malzemeyi yanılsamanın arkasına saklamak mümkün olmamış, Noktacı ya da Fov resimlerde olduğu gibi, boyalar doğayı temsil etmek için kullanılsa da tam anlamıyla öldürülememiştir. Gerçi bu resimler artık üzerimizde pek fazla etki bırakmamaktadır. Daha şimdiden geçmişte kalan bir dünyanın izleri gibi görünür olmuşlardır.

Bu anlamda ilginç olan, geçmişin sanatı ve mimarisinde geçen yüzyılların ve doğal tahribatın etkileridir. Buna çürümenin güzelliği diyenler vardır, oysa çürümenin güzelliği denen şey malzemenin sahte makyajından kurtulup ortaya çıkması değil midir? Yıkıntılara bakarken o çatlaklara, dökülen o yüzeylere baktığımızda gördüğümüz, malzemenin kendi öz varlığına kavuşarak öcünü alması değil de nedir? Bu noktadan baktığımda, Pollock'un ve Mathieu'nün sanatı önünde saygıyla eğiliyorum. Bu sanatçıların resimleri, malzemenin, yani yağlıboyanın haykırışıdır. Onların yeteneği, malzemenin dilinden anlamalarından, malzemeyle boğuşmalarından bellidir. Hatta malzemeye adeta hizmet etmekte oldukları söylenebilir. Malzemeden ayrılmak, sonra malzemeyle bütünleşmek gizemli bir etki bırakmaktadır.

Yakın dönemde ilginç bulduğum sanatçılar, Mathieu ve Tapie'nin Enformel sanatına değinen etkinlikleriyle Tomonaga So'icni ve Domoto Hisao'dur. En büyük sürpriz, doğaçlama olarak aniden ortaya çıkan öğelere verdikleri önemdir; önceden tasarlanmış biçimlerle kendilerini sınırlandırmadıkları görülmektedir. Bazı farklılıklarımıza karşın, yaşayan bir sanat yaratmak konusunda hemfikir olduğumuz bellidir. İnsan böyle bir olasılığın peşinden gitmeye karar verdiğinde, soyut sanattaki renkler, çizgiler, şekiller yeterli olabilir mi, malzemenin gerçek özelliklerini ortaya koyabilir mi emin değilim. Bize göre saf biçimsel soyut sanat cazibesini yitirmiştir. Üç yıl önce temelleri atılan Gutai Sanat Birliği'nin sloganı tam da bu noktadan gelişmiştir: Soyut Sanat'ın sınırlarını aşmak. Gutaizm (Somut Sanat) ismi bu nedenle seçilmiştir. Soyutlamanın merkez odaklı özüne karşılık bizim gereksinim olarak merkezkaç bir yaklaşımı benimsediğimiz söylenebilir.

O günlerde olduğu gibi bugün de Soyut Sanat'ın en önemli kazanımının, öznel bir mekân tasarısı olasılığı sunmasında bulunuyor, zaten yaratı sözcüğünü böylece hak etmiş olduğunu düşünüyoruz.

Biz de tüm enerjimizle saf ve yaratıcı bir eyleme kalkışmaya, olasılıkların peşinde gitmeye karar vermiş bulunuyoruz. Soyut bir mekânda, insanın yaratıcılık becerisini malzemenin özellikleriyle buluşturabilmenin yollarını aramaktayız. Ruhsal otomatizmin kaynama noktasına vardığımızda, bireyin yetenekleriyle seçilmiş malzemeyi buluşturmanın bizim için hâlâ keşfedilmemiş bir mekân yarattığını görerek, hayrete düşmekteyiz. Otomatizm, bir gereksinim olarak, sanatçının benliğinin ötesine uzanmaktadır. Dolayısıyla bizler, kendi mekânlarımızı yaratmak için kendi yeteneklerimizi geliştirmek zorunda olduğumuzu hissediyoruz. Açıklamak için bir örnek vermem gerekirse: Kız Okulu'nda kimya öğretmenliği yapan üyelerimizden Yoshiko Kinoshita, bildiği bir malzemeyi kullanarak, filtre kâğıt üzerinde kimyasal maddelerin yarattığı değişimlere olanak tanıyarak kendine özgü bir mekân görüntüsü yaratmıştır. Sonuçları belli ölçüde tahmin etmek mümkün olmuşsa da malzeme kendi haline bırakılmıştır. Sonuç elbette ki sanatçıya aittir. Pollock'tan sonra birçok Pollock taklitçisi çıkmıştır ama Pollock'un görkemini hiçbiri aşamamıştır. Yenilik yapabilmek bir yetenektir ve saygıyı hak eder.

Kazuo Shiraga ise, büyük bir parça kâğıt üzerine bir topak boya koymuş, ayağıyla şiddetli bir biçimde dağıtmıştır. Sanat gazetecileri, daha önce görmedikleri bu yöntemi, "benliğin beden aracılığıyla adanması sanatı" olarak tanımlamışlardır. Kazuo Shiraga, sanat yaparken kullandığı bu yöntemi aslında izleyici önünde sahnelemek üzere tasarlamamıştır. Onun esas meselesi, malzemeyi kendi ruhsal dinamikleriyle birleştirebileceği bir yöntem bulmaktır. Böylece tam anlamıyla inandırıcı bir yapıt üretmiştir.

Organik bir yöntemle çalışan Shiraga'dan farklı olarak Shozo Zhimamoto, mekanik bir yöntemle çalışmakta, yüzeylere mekanik müdahalelerde bulunmaktadır. Bir kavanoz boyayı paramparça ederek havada uçuşan pigmentleri göstermesi veyahut el yapımı küçük bir top güllesini asetilen gazı kullanarak patlatması gibi eylemler, şaşırtıcı bir tazelik sunmaktadır.

Söz etmeye değer diğer çalışmalar arasında, beton mikseriyle çalışan Yasuo Sumi'nin veyahut boya topakçıkları kullanan Toshio Yoshida'nın yapıtları bulunmaktadır. Her iki sanatçı enerji dolu eylemler gerçekleştirmişler ve saygıyla anılmayı hak etmişlerdir.

Özgün, keşfedilmemiş bir sanatsal yaratı arayışı, bazı nesnelerin yaratılmasına yol açmış, zaten Ashiye kentindeki açık hava sergisinin açılışındaki koşullar buna olanak tanımıştır. Sanatçılar birçok farklı malzemeyle karşı karşıya kalmışlardır. Ancak Gerçeküstücüler gibi bu malzemelere başlıklar koymamışlar, ya da bunlara dair belli yorumlar yapmamışlardır. Gutai kapsamında üretilen işler arasında, sözgelimi, boyanmış ve bükülmüş bir demir plaka (Atsuko Tanaka), sert kırmızı vinilden bir sivrisinek ağı (Tsuruko Yamazaki) gibi nesneler vardır. Özellikleri, renkleri ve biçimleriyle bu işler, malzemelerine dair mesajlar vermektedir.

Gutai, özgür bir sanatsal yaratıcılık içinde oldukları sürece üyelerinin sanatına dair sınırlamalar getirmez. Örneğin birçok olağanüstü deneyler yapılmıştır. Bu, bütün bedenle hissedilebilen sanattan, yalnızca dokunulabilen sanata oradan da Gutai müziğine kadar uzanmaktadır. Müzik alanında son yıllarda Shozo Shimamoto ilginç deneyler yapmaktadır. Shozo Shimamoto'nun yatay bir merdiven şeklinde tasarladığı bir iş de vardır, bunda izleyici merdiven basamaklarının üzerinde yürüyebilmektedir. Saburo Murakami'nin işi ise içine girebileceğiniz ve gökyüzünü seyredebileceğiniz bir teleskop gibidir, ayrıca plastik torbalardan oluşan ve organik bir esnekliği olan bir enstalasyonu bulunmaktadır. Atsuko Tanaka, "Giyimkuşam" adını verdiği işinde yanıp sönen fenerler kullanmıştır. Sadamasa Motonaga, su, duman gibi malzemelerle çalışmıştır. Gutai sanatı keşfedilmemiş dünyaya açılan yolda her türlü cesur adıma son derece önem veren bir akımdır. Gutai bazen, bir yanlış anlaşılma sonucu Dadaizmle karşılaştırılmaktadır. Dadaizmin kazanımlarının farkındayız, ama Gutai'nin malzemeye hayat vermek için yola çıkan bir araştırma olduğunun altını çizmeliyiz.

Bu taze ruhun Gutai sergilerinde her zaman esmesini, yeni hayatın keşfinin malzemenin kendinde olağanüstü bir çığlığa dönüşmesini umuyoruz.

Allan Kaprow*

Jackson Pollock'un Mirası (1958)

İki yaz önce Pollock'un ölüm haberi geldiğinde hepimizin içi kasvetle dolmuştu. Dev bir figürün ölümüne üzülmekten öte bir şeydi yaşadığımız – sanki bizim de bir parçamız ölmüş gibi derin bir kayıp hissi duymuştuk. Sanırım hepimizde ondan bir şeyler vardı; mutlak özgürlük duygumuzun, gelenekleri yerle bir etmek arzumuzun cisim bulmuş haliydi adeta. Onda inanılmaz bir tazeliğin, kör edici bir coşkunluğun olasılığı gizliydi sanki.

Ama bu kadar anlamla yüklü oluşunun, karanlık bir tarafı da vardı. Onun gibi modern bir sanatçı için en iyisiydi "zirvede ölmek"ti, bunu zaten resimleri de gösteriyordu. İnsanı derinden etkileyen galiba buydu. Van Gogh'u ve Rimbaud'yu hatırladık ister istemez, sonra baktık sıra bize gelmiş, bizim tanıdığımız birisine. Sanatçı olmakla birlikte gelen o kendi kendini kurban etme hali öyle yeni bir fikir değildi belki ama, Pollock söz konusu olduğunda insana korkunç modern bir fikirmiş gibi geliyordu, o öylesine etkileyici, güçlü, cesurdu ki biz ne düşünürsek düşünelim, onun ruhundan etkilenmemek mümkün değildi.

* Alan Kaprow (1927-2006); Amerikalı enstalasyon ve performans sanatçısı. New York Üniversitesi'nde eğitim gören Kaprow, 1950'lerden itibaren 'happening' (oluşum) ve 'environment' (çevre) gibi yeni sanat türlerinin gelişiminde rol oynayan başlıca sanatçılar arasında yer almıştır. Sanatın seyirlik bir olgu olmaktan çok bir deneyim olması fikrinden hareket eden Kaprow, Rutgers Üniversitesi'nde eğitimcilik yapmış, George Segal, Lucas Samaras, George Brecht gibi genç sanatçıların yeni eğilimlerini desteklemiştir.

O kasvet duygusunun özünde de zaten Pollock'un kendi kendini kurban ettiği düşüncesi yatıyordu. Oysa Pollock'un trajedisi, ölümünden daha sinsiydi; çünkü aslında zirvedeyken ölmemişti Pollock. Yaşamının son beş yılında gücünü yavaş yavaş yitirdiğini, son üç yılda ise hemen hemen hiç çalışmadığını görmezlikten gelemezdik. Sağlığının iyi olmadığını hepimiz biliyorduk (ve aslında ölümü, belki ileriki yıllarda çekeceklerinden bir kurtuluştu), öldüğünde yaratıcılığının doruğunda olmadığını biliyorduk, ama yine de, yine de ölümünü metafizik bir şekilde sanatıyla ilişkilendirmekten kendimizi alamıyorduk. Üstelik bu ilişkiyi kurmak, öyle heyecan verici bir noktaya götürmüyordu bizi, aksine sıradan bir yere varıyorduk: Bir son gelecektiyse, aslında yanlış bir zamanda gelmişti.

Modern sanatın genel olarak etkisini yitirmeye başladığı belli olmaya başlamıştı zaten. En iyisi, sıkıcı bir tekrara düşmüştü, pek çok çağdaş ressam eski biçimlere yönelmeye başlamıştı. Amerika sanatta bir temizlik hareketine girmişti. Bayraklar çıkmıştı. Böyle olunca, Pollock büyük bir düşüşün merkezindeymiş gibi görünüyordu: Yeni Sanat'ın düşüşünün tam ortasında. Onun o kahraman duruşu, beyhudeydi işte. Söz verir gibi sunduğu o özgürlük duygusu özgürlük getireceğine bir güç yitimine yol açmış, ayrıca artık oyunun sonunun geldiği konusunda Pollock'u hayal kırıklığına uğratmaya başlamıştı. Ve bu gerçeğe direnç gösterenlerin de sonu aynı olacaktı. 1956 yılının Ağustos ayında bunları düşünüyorduk işte.

Ama iki yılı aşkın zaman geçti. O günlerde hissettiklerimiz gerçek bir üzüntüydü, ama takdirimiz, adına takdir denebilirse, aslında sınırlıydı. Etrafımızdaki en ilerici sanatçılara duyduğumuz saygının gayet insani bir tepkisiydi sonuçta, yalnız kalmışlık duygusuydu. Ama Pollock, o tanrı vergisi yeteneğiyle gerçekten bir şey başarmış gibi gelmiyordu bize, duyarlı sanatçıların ve eleştirmenlerin zaten fark ettiklerinin ötesinde bir şey bulmuyorduk onda. Pollock'ta gördüklerimiz: resim yapmak eylemine odaklanmak, yeni espas, kendi biçimini ve anlamını kuran kişisel bir iz yaratabilmek, sonsuz karmaşa, büyük boyut, yeni malzeme, zaten bütün bunlar bugün artık sanat fakültelerinin klişeleri olmuş durumda. O tür yenilikler çoktan kabul gördü, hatta ders kitaplarına girdi.

Ne var ki tüm bu yeni değerler, belki de sandığımız kadar beyhude değildi. Sandığımız kadar trajik bir üslubu yansıtmıyordu. Bu tür modern sanatın bütün yolları illa ki bir çıkmaz sokağa girecek diye bir kural yoktu. Pollock'un az da olsa bunu sezdiğini, ama ya sağlığı elvermediği için ya da başka nedenlere bu konuda bir şey yapmadığını tahmin ediyorum.

Bazı muhteşem resimler yaptı Pollock. Ama resim sanatını aynı zamanda müthiş bir yıkıma da uğrattı. Yukarıda sözünü ettiğimiz bazı yenilikleri yeniden gözden geçirdiğimizde, bunun neden böyle olduğunu anlamamız mümkün oluyor.

Sözgelimi, resim yapmak eylemi. Son yetmiş yıldır, tuval ya da kâğıt üzerinde serbest el hareketi son derece büyük önem kazanmıştır. Fırça darbeleri, lekeler, çizgiler ve noktalar gerçek nesnelerin temsilinden giderek kopmuş, kendi kendilerine var olmaya başlamıştır. Fakat İzlenimcilik'ten, diyelim ki Gorky'ye gelene kadar, bu işaretlerin belli bir "düzen"e sahip olduğu açıkça görülebilir. "Kompozisyon" gibi kaygılardan tümüyle uzak olduğunu iddia eden Dada bile, Kübist estetiğe boyun eğmiştir. Renkli bir biçim diğerlerini dengelemiş (veyahut etkisini azaltmış ya da çoğaltmış), bunlar tuvalin bütünü içinde yüzeyin boyutlarını ve şeklini göz önünde bulundurarak, çoğu zaman gayet bilinçli olarak birbirleriyle benzerlikler/zıtlıklar üzerinden ilişkilendirilerek yerleştirilmiştir. Kısacası, parçanın bütüne ya da parçanın diğer parçalara ilişkisi temelinde gelişen düzenleme, ne kadar gerilimli olursa olsun, resim yapmanın en az yüzde 50'sine (ama çoğu zaman neredeyse yüzde 90'ına) tekabül etmiştir. Ne var ki Pollock'la birlikte, akıtmak, kamçılamak, lekelemek, kirletmek ve benzeri hareketlerin 'dans'ından oluşan resim yapma biçimine, dışavurumcu bu eylemler bütününe neredeyse mutlak bir değer yüklenmeye başlamıştır. Pollock'u bu şekilde resim yapmaya Gerçeküstücüler heveslendirmiştir ama, onun resimlerine kıyasla Gerçeküstücülerin resimleri pek bir "sanatkârane", "düzenli" ve incelikli görünür ki bunlar, çalışmanın ve kendi kendini denetlemenin belli başlı özellikleridir. Dev tuvalini yere yerleştirerek, dolayısıyla bütünü ya da "bölümler" arasındaki ilişkileri bütünsel olarak görebilmek olanağından yoksun olan Pollock, gerçekten de yapıtının tam "içinde"dir. Burada resim yapma eyleminin doğrudan bir dışavuruma bağlı olarak gerçekleşmesi, yaptığının o bildik resim yapma becerisiyle ilgili olmadığını, aksine, boyayı ritüel diyebileceğimiz bir şekilde malzeme olarak kullandığını söyleyebiliriz. (Avrupalı Gerçeküstücüler bu tür bir otomatizmi bir fikir olarak benimsemiş olabilirler, ama tümüyle uyguladıklarını söylemek mümkün değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse aralarında yalnızca bazı yazarlar, o da birkaç kere, bu anlamda başarı sağlamışlardır. Geri dönüp baktığımızda, Gerçeküstücü ressamların esas olarak bir psikoloji kitabından ya da birbirlerinden etkilendiklerini söylememiz mümkün görünmektedir: o dönemin özellikleri arasında bulunan boş manzaralar, basit bir natüralizm, cinsel fanteziler, soğuk yüzeyler, Amerikalı sanatçılara pek de ikna edici olamayan bir klişeler koleksiyonu gibi görünmüştür. Doğrudan dışavurumdan ise tümüyle yoksundurlar. Üstelik Gerçeküstücülerle ilişkilendirilmeyen Picasso, Klee ve Miró gibi gerçek yetenekler, Kübizmin mensuplarıdır; belki de yapıtlarının, çelişkili olarak bize daha serbest görünmesi bundandır. Gerçeküstücülük Pollock'u sanatsal örneklerinden çok, bir tavır olarak etkilemiştir.)

Dışavurumcu resmin, tuval yüzeyindeki her müdahalenin hesaplandığı tarzdaki resimden farklı olduğunu belirtirken, "neredeyse mutlak" bir fark yarattığından söz etmiştim. Resim yaparken zaman zaman duran Pollock, o ana

kadarki "hareketlerini" son derece kurnaz bir şekilde gözden geçirir, bir sonraki "eylem"e geçmeden önce bazen uzun bir süre dururdu. İyi bir dışavurumcu darbeyle kötüsü arasındaki farkı biliyordu. Bu onun bilinçli sanatçılığı, ustalığıdır; ve zaten bu yüzden belli bir resim geleneğiyle ilişkilendirilen sanatçılar arasındadır. Oysa Avrupalıların göreceli olarak kendi içine kapalı resimleriyle karşılaştırıldığında, Amerikalının görünürde kaotik ve sere serpe yayılan resimlerinin arasındaki "resim" olmakla bağlantısı pek zayıf kalır. (Gerçekte Pollock hiçbir zaman boyasal bir duyarlılığa sahip olmamıştır. Motherwell, Hofmann, De Kooning, Rothko ve hatta Still gibi çağdaşlarının boyasal özellikleri düşünüldüğünde, Pollock'un bir yandan yetersizliği, öte yandan ne kadar özgürlükçü olduğu hissedilir. Ben, bu ikinci özelliğinin daha önemli olduğunu düşünüyorum.)

(...)

Sonra biçim. Pollock'ta biçimsel öğeleri izleyebilmemiz için, alışılagelmiş "Biçim" fikrinden, yani bir başlangıç, bir orta, bir son, ya da örneğin fragmantasyon gibi, bu ilkenin herhangi bir çeşitlemesinden kendimizi kurtarmamız gerekir. Pollock'un resmine bir yerinden (veya yüz yerinden) girmek mümkün değildir. Herhangi bir yer her yerdir ve izleyici olarak her yerinden, orasından burasından dalıvermemiz söz konusudur. Bu yenilik, resimlerinin sanki bir sonsuzluk duygusu taşıyormuş izlenimi verdiği şeklinde yorumlanmıştır – ki gerçekten doğru bir yorumdur bu, çünkü Pollock'un bir süreklilik yakalamak adına dikdörtgen yüzeyi dışlayarak aynı anda birçok farklı yönde ilerlediğinin, sınır tanımadığının bir göstergesidir. (Gerçi Pollock'un tuvalinin kenarlarına doğru yavaşlamaya başladığı görülür, en iyi resimlerinde bunun üstesinden gelmek için başvurduğu bir yol, tuvalin kenarlarının epey bir boyalı kısmını katlayarak şasinin arkasına almasıdır.) Dolayısıyla resminin dört tarafı sanki aniden kesilmiş gibidir ama yapay bir "son"u adeta reddeden gözlerimiz oradaki hareketi adeta sonsuza kadar sürdürebilir. Pollock'un daha eski bir yapıtında kenarlar çok daha keskin bir biçimde bitmiştir ve sanatçının dünyasının sınırlarını akla getirir; o sınırın ötesinde izleyicinin dünyası ve "gerçek" başlar.

(...)

Sonra boyut. Pollock'un dev boyutlu tuvaller kullanmasının birçok nedeni vardır, bunlar arasında bizim açımızdan en önemlisi, duvar resmi büyüklüğünde olan bu resimlerin resim olmaktan çıkıp adeta birer çevre oluşturmasıdır. İzleyiciler olarak bizler bir resmin önünde durduğumuzda, bizim boyutumuzla resmin boyutu arasındaki ilişki, o resmi deneyimlerken o anki gerçekliğimizden bilinç düzeyinde ne kadar kopup kopmadığımızı büyük ölçüde belirleyen etkenler arasındadır. Pollock'un büyük boyutlu tuvalleri, izleyicinin adeta önünü keser, ona saldırır, onu içine alır. Fakat bu etkiyi Rönesans dönemine ait büyük resimlerle kesinlikle karşılaştırmamalıyız, çünkü o resimlerde izleyicininkine benzer bir gündelik yaşam idealize edilmiş bir şekilde

sunulur, trompe l'œil etkisiyle odanın kendisi sanki resimde devam eder. Pollock bize asla öyle bir tanıdık dünya sunmaz, aksine gündelik yaşamımızın alışkanlıkları sanatçının yarattığı dünya karşısında kesintiye uğrar. Yukarıdaki süreçle bağlantılı olarak resim esas olarak odanın içindeki dünyaya girer. Ve işte bu, benim değinmek istediğim son noktaya gelmemizi sağlamaktadır: Mekân. Bu yaratıların mekânı açıkça hissedilen, elle tutulur bir mekân değildir. Bu ağın içinde kendimizi kaybederek çizgilerle akıtmalar arasında bir tür mekânsal uzam deneyimi yaşamamız mümkündür.

(...)

Demek ki elimizde, sınırlardan taşan, dünyamızı kendisiyle dolduran, anlamıyla, görünüşüyle, itici gücüyle en az Yunanlılara kadar dayandırılabilecek bir resimsel geleneğin sürdürücüsü ressamlarla keskin bir kopuşu ifade eden bir sanat vardır.

(...)

Peki biz şimdi ne yapacağız?

İki alternatif var. Birincisi, bu yoldan devam etmektir. Pollock'un estetiğinden hiç ayrılmadan ya da ondan yola çıkarak, çeşitlemeler yapıp fena olmayan "resme yakın" resimler yapılabilir. Öteki yol ise, resim yapmayı bütünüyle bırakmaktır – yani bildiğimiz anlamda dikdörtgen ya da oval yüzeyi.

(...)

Pollock bizi öyle bir yere getirmiş ve bırakmıştır ki bu yer artık yalnızca gündelik yaşamımızın mekânları ve nesneleriyle, kendi bedenlerimizle, giysilerimizle, odalarımızla, ne bileyim, 42. Cadde'nin uçsuz bucaksızlığıyla doldurulabilir. Duyularımızı boyayla ifade etmek bize yetmeyeceğine göre, görüşümüz, duyumuz, hareketlerimiz, insanlarla etkileşimimiz, kokladıklarımız ve dokunduklarımızı ifade eden başka malzemeleri kullanmamız söz konusu olabilir. Her türlü malzeme yeni sanatın nesnesi olabilir: boya, sandalyeler, yiyecek, elektrik, neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler – ve yeni kuşak sanatçıların keşfedecekleri bin bir başka şey. Bu gözü pek yaratıcılar bize etrafımızdaki dünyayı sanki ilk kez görüyormuşuz gibi gösterecek, çöp kutularında, polis dosyalarında, otel lobilerinde, mağaza vitrinlerinde ve sokaklarda, rüyalarda ve korkunç kazalarda görüp de görmediklerimizi gözlerimizin önüne getirecekler. Ezilmiş çileklerin kokusu, bir arkadaşın mektubu, bir afiş, bir çizik, bir iç çekiş, susmadan konuşan bir ses, yanıp sönen flaş ışıkları, bir melon şapka – hepsi, bu yeni somut sanatın malzemeleri olabilecektir.

Bugünün genç sanatçıları artık "ben ressamım" ya da "şairim" ya da "dansçıyım" demeyecekler. Onlar yalnızca "sanatçı"dır. Yaşamın "tümü" onların önünde, açıktır. Sıra dışı şeylerde sıradan olanın anlamını keşfedecekler. Onları olağanüstü göstermeye çalışmayacak, yalnızca olağan anlamını göstermeye çalışacaklardır. Bazen de hiçlikten olağanüstü şeyler çıkarabileceklerdir. İnsanlar çok sevinecek ya da ürkeceklerdir, eleştirmenlerin kafası ka-

rışacak ya da yapılan hoşlarına gidecektir, ama bunlar, eminim ki 1960'ların yeni simyasını oluşturacaktır.

Otto Mühl*

Materyalaksiyon: Manifesto (1964)

Materyal aksiyon, hareket halindeki resimdir. Kendi kendini iyileştirmenin görünür kılınmasıdır. Yiyecek malzemeleri kullanılır. Nesneleri, insan bedenlerini ve materyali karıştırarak meydana getirilmiş bir psikoz gibidir. Her şey kullanılabilir, materyal haline getirilebilir. Her şey bir madde olarak kullanılabilir. Boya renge ulaşmak için bir araç değil, lapa gibi bir şey, bir sıvı, bir tozdur. Yumurta yumurta değil, sümüksü bir maddedir. Materyal aksiyon, biçimi, günlük işlevi ya da önemiyle ilgili olarak belli malzemelerle ilgili bağlantıları tersyüz eder. Gerçek olaylar yeniden yaratılır ve malzemelerle karıştırılır. Gerçek olaylar gerçek olmayan, sahte olaylarla, her türlü malzeme kullanılarak birleştirilir. Duruma göre yer ve zaman da değiştirilir. Bir yüzme havuzunda çıplak biçimde çalan senfoni orkestrası, ağzına kadar reçelle dolar. Bir opera performansına yiyecekler ve boya serpilir. Şarkıcılar sonuna kadar dayanmak konusunda uyarılmışlardır. Resmî ziyaretler, geçit törenleri, yürüyüşler ve her türlü gündelik tören değiştirilebilir, dönüştürülebilir, değiş tokuş edilebilir. Gerçek olaylar yeniden canlandırılır. Araba kazaları, seller, büyük yangınlar başka olaylarla birlikte karıştırılıverir. Birleştirme ve dönüştürme rüyalardaki yöntemleri izler. Bunlar daha derin anlamları olan olaylara yol açar. Reçel, cesetler, yol inşa makineleri. Olaylar dönüşüm getirir. Materyal gerçekliğe zorlanır ve gündelik anlamlarını yitirir, tereyağ cerahat olur, reçel kan olur, hepsi başka olayların simgesi haline gelir. Önceden tanımlanmış olasılıklar içinde, serbest çağrışım büyük bir rol oynar. Eğer izleyici de katılırsa, o ya bir yandaş ya da bir materyaldir. Materyal aksiyon, içgüdüsel dürtüleri önlemek amacıyla kurulmuş bir jimnastik dersi gibidir.

Chris Burden**

Açıklamalar (1975-79)

"Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyut-

* Otto Mühl (1925-); Avusturyalı performans sanatçısı. Viyana Akademisi'nde sanat pedagojisi eğitimi alan Otto Mühl, Viyana Aksiyonistlerinin önde gelen üyeleri arasındadır. Şiddet ve cinsel içerikli sanatsal performansların bir sağaltım biçimi olduğuna inanan Mühl, bu tür performansları nedeniyle sık sık gözaltına alınmış, ayrıca gençlere taciz uyguladığı gerekçesiyle yedi yıl hapis yatmıştır. Yaşamını Portekiz'de kurduğu bir sanatsal komünde sürdüren Mühl, performansı bıraktıktan sonra resim ve fotoğrafa yönelmiştir.

** Chris Burden (1946-); Amerikalı performans ve enstalasyon sanatçısı. Pomona Koleji'nde görsel sanatlar, fizik ve mimarlık eğitimi alan Burden, kendini vurdurmak, dövdürmek, elektrik

ta var olan bir sanat yapıyorum. Ben işte o anlar için yaşıyorum. (...) İntihar etmeye çalıştığımı sanmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgili bir sanat ki sanat genel olarak sorgular. (...) Sanatın bir amacı yok. Toplum içinde, istediğin her şeyi yapabileceğin bir özgürlük alanı oluşturuyor o kadar. Performanslarım belli yanıtlar getirmiyor, yalnızca belli sorular soruyor, dolayısıyla ucu açık işler. Ama soru işaretleri uyandırıyor, orası kesin. (...) *Kilitli Dolapta Beş Gün, California Üniversitesi, 26-30 Nisan, 1971*: Beş numaralı kilitli dolapta beş gün kaldım, bu süre zarfında dolaptan hiç çıkmadım. Dolabın eni ve yüksekliği 60 cm, derinliği 90 cm'di. Dolaba girmeden birkaç gün önce yemek yemeyi kesmiştim. Hemen üzerimdeki dolapta 20 litrelik dolu bir su şişesi, hemen altımdaki dolapta da aynı büyüklükte boş bir şişe bulunuyordu. Aslında epey tuhaftı... Bütün öğrenciler beni savunuyor, Conlon ise beni alt etmeye çalışıyordu, onlar dışarıda sanat mı değil mi tartışması yaparken ben içeride kilitliydim. Aslında hoş bir durumdu. Yani bütün sürecin olabildiğince hoş anları arasındaydı. Geceleri saat on buçukta kapılar kapanıyor, artık içeri kimse giremiyordu. En korkutucu anlar o zaman başlıyordu. Her an kapıyı tekmeleyerek açabileceğim gibi bir fantezi kuruyordum kafamda. Bazı geceler karım dolabın hemen önünde yatardı, cinnet geçirirsem yardım edebilsin diye. Epey tuhaftı. Bir gece kapıcı onu orada görünce çok şaşırmıştı. Önemli olan, bu durumun tamamen kendi kurgum olduğunu unutmamaktı. Üstelik nasıl sonlanacağını da biliyordum (ki esas korkutucu olan, korkuyu esas olarak besleyen sonuçta ne olacağını bilmemektir). Bana dayatılan bir şey değil, kendi kendime üstlendiğim bir görev gibiydi adeta. Biraz daha sabırlı olman gerektiğini söylüyorsun kendi kendine, zaman nasılsa geçecek, bir sonraki an bir önceki andan daha korkutucu olmayacak... Yaptığım performansların başlangıçları, ilk bölümleri her zaman daha zordur. Başlangıçlar şok etkisi yaratır bende. Şüpheye düşerim, yapıp yapamayacağım konusunda telaşlanırım. Sonra bir başladığı zaman gerisi gelip yarıyı geçince sanki bitmiş gibi rahatlarım. (...) *220'ye Prelüd, veya 110, 10-12 Eylül, 1971*: Çimentonun içine mıhlanmış bakır kelepçelerle yere bağlanmış olarak yattım. İçinde 110 voltluk iki kablonun bulunduğu su dolu iki kova yanıma yerleştirildi. Performans, üç gece boyunca, saat sekizden ona kadar sürdü. İnsanlar 'Vur' performansımdan dolayı bana öfke duyuyorlardı, ben de 110 adlı bu performansta onlara kendimi kurban gibi sunduğum bir durum yarattım. Tabii kimsenin kovalardan birini tekmeleyeceğini düşünmüyordum, ama onların önünde öyle bir pozisyonda durmam bile daha agresif olan öteki performanstaki günahlarımı affettirmek gibi geliyordu bana. Gerçek bir tehlike yoktu bunda, alaylı sataşmalar olmadı, aksine insanlar bana yaklaşmaya çekiniyorlardı.

akımına maruz bırakmak gibi çeşitli tehlikelere atarak bedensel dayanıklılık sınırlarını sorguladığı performanslarıyla tanınmıştır. 1980'lerden sonra çeşitli bilimsel deneylere dayanan enstalasyonların yanı sıra kendi kendine giden otomobil ve gemi gibi projeler gerçekleştirilen Burden, California Üniversitesi'nde eğitimcilik de yapmıştır.

Sanki o kovalar herkesi ters yönde iten birer mıknatıs gibiydi. İnsanlar çok uzakta durup bakıyorlardı. Bazen onlarla konuştuğumda yaklaşır gibi oluyorlardı ama sanki bütün yer muz kabuklarıyla kaplıymış gibi kovalara hiçbir yerleri değmesin diye çok dikkatlice yürüyorlardı. Performanslarda risk aldığım duygusunu taşımam. Performansların içeriği, olacak olanlardır. Tehlike ve acı birer katalizör işlevi görüyor belki, olaya heyecan katmak için. Burası önemli. Ama esas mesele, benim bu durumlarla nasıl başa çıktığımdır. Bir şeyden korkmak, o şeyi yapmaktan kat kat kötüdür. Psikolojik olarak yapacağım şeyi düşündüğümde korkarım, ama bir kez durumu kurguladığımda, artık o kaçınılmaz hale gelmiştir ve üstesinden gelinecektir. Zaten yaşanacaktır. Performanslar öncesinde bazen dakikaları sayarken müthiş bir telaşa kapılırım, o zaman biraz rahatlamam gerekir, ama kaçamayacağımı, yapacağım şeyin kaçınılmaz olduğunu bilirim. En zoru, bir performansı yapıp yapmayacağıma karar vermek anıdır – çünkü bir kez karar verdiğimde, karar verilmiştir ve o noktadan sonra dönüş yoktur. Bu kendi kendime ant içmek gibi bir şeydir. (...) *Cennete Geçit, 15 Kasım, 1973*: Akşamüzeri saat altıda atölyemin kapısı önünde durup, birkaç izleyicinin önünde çıplak göğsüme ucu açık iki elektrik kablosu tuttum. Kablolar birbirine değip cızırdadı, sonra patlayarak göğsümü yaktı, ama tümüyle elektrik akımına kapılmaktan kurtuldum. Bu performanstaki 'tehlike' boyutu uzun zamandır beni meşgul ediyor. Bilmiyorum... Sandığımdan daha tehlikeli bir performans olabilir bu. (...) *Mıhlanmış, 23 Nisan, 1974*: Küçük bir garajın içine park edilmiş Volkswagen'in üzerine çarmıha gerilmiş gibi yattım, avuçlarımın içine çakılan çivilerle arabaya mıhlandım. Garaj kapısı açıldı, araba yola doğru itildi. İki dakika boyunca çalıştırıldı, köküne kadar gaza basıldı ve yüksek gürültü çıkarıldı, iki dakika sonra kontak kapatıldı, araba yeniden garaja itildi ve kapı kapatıldı. (...) Beni epey rahatsız eden bir şey var, o da çoğu kişinin başta 'Vur' performansım olmak üzere en şiddetli birkaç performansı hatırlaması, ama bütün bu performansları birbirine bağlayan etkeni, örneğin bunları neden yaptığımı göz ardı etmesi. 'Ha işte o kendini vurduran sanatçı!' deyip bırakıyorlar. Bir sonraki aşamaya, yani benim böyle bir performansı neden yaptığıma bir türlü gelemiyorlar, nedenlerini düşünmüyorlar. Çoğu kişinin beni yanlış anladığını sanıyorum, çünkü bu performansları sansasyonel nedenlerle yaptığım, ilgi çekmeye çalıştığım düşünülüyor. Oysa o performansların çoğu çok özel ortamlarda, genellikle bana yardım etmek için orada bulunan iki üç kişinin tanıklığında yapılmıştır. Bu performanslar *Newsweek* dergisinde çıkıp da çok kişi tarafından duyulunca, çok fazla ilgi çekmeye başladığı için ben artık o tür performansları yapmaz oldum. Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi – yani, yaşadıklarımla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşındaki adam seni vuracak: Bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz ediyorum. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonra-

dan caymamak için önceden birkaç kişiye söylerdim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi o kadar.

Marina Abramoviç-Ulay*
Diyalog (1978)

Ulay: Tanıştığımızda aramızda birçok konuda çok güçlü bir duygusal enerji vardı – buna aşk ilişkimiz de dahildi: o dönem bir ilişki yaşıyorduk. Bu ilişkiden, ayrıca her birimizin o an içinde bulunduğu durumdan dolayı, birlikte yaşayıp, birlikte çalışmamız söz konusu olabildi. O noktadan itibaren ikimiz de varoluşumuza ilişkin radikal bir karar aldık ve yaşadığımız yerleri terk ettik –Marina Belgrad'da, bense Amsterdam'da yaşıyordum o sırada– ama göçmen gibi yaşamaya karar verdik. Bu bir hippilik ya da göçebelik fikrinden kaynaklanmıyordu, sürekli hareket halinde olmanın getireceği yoğunluğu yaşayabilmekti peşinde olduğumuz şey. Bu yoğunluk, sanatımıza yansıyordu.

Marina Abramoviç: Performansların her birinin farklı evreleri var: önce bir fikir geliştirilir, sonra hazırlıklara başlanır, mekân bulunur, teknik koşullar nedir öğrenilir, performansı kaydetmek olanağı var mı yok mu bakılır – kısacası yapıtın gerçekleştirilebilmesi için gereken her şey gözden geçirilir. Sonra belli bir zaman ve mekânda karar kılındığında, kendi tasarımın olan o zihinsel ve fiziksel kurgunun içine girerek, performansa başlanır. Biz kendi kavramımızı görünür kılmak için son derece rasyonel bir noktadan işe başlarız. Ama o rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlarsınız, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur ve bu durumda rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlarsınız. Öyle zamanlar olmuştur ki sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız bile. O anda ne yapıyorsanız onu yapıyorsunuzdur, ama düşünmüyorsunuzdur, artık yola çıktığınızda kafanızdaki fikirden başka bir şey düşünmüyorsunuzdur. O an çok gariptir – söze dökemiyorum bile. Bir yapıtın sonuna geldiğimizde her ikimiz için de farklı bir süreç olmuştur, tamamen açık ve kişisel bir süreç yaşamış oluruz.

Ulay: İki ayrı birey olduğumuz için, ayrıca kadın ve erkek olduğumuz için, performansın fiziksel ve psikolojik doğası benim ya da Marina'nın üze-

* Marina Abramoviç (1946-); Sırp performans sanatçısı. Belgrad ve Zagreb güzel sanatlar akademilerinde eğitim gören Abramovic, 1970'lerden itibaren insan bedeninin ve aklının dayanaklılık sınırlarını irdeleyen performanslarıyla tanınmıştır. İlk dönem performanslarının büyük bir bölümünü 1976'da tanıştığı partneri Alman sanatçı Ulay (Uwe Laysiepen) ile birlikte gerçekleştiren Abramoviç, sanatçı kimliği ve egosu üzerine odaklanan bu dönem performanslarının ardından 1988'de Ulay'dan ayrılarak bireysel performanslar yapmayı sürdürmüştür. Abramoviç, çağımızın önde gelen performans sanatçıları arasındadır. / Ulay (1943-); Alman performans sanatçısı. Fotoğraf eğitimi gören Ulay, Abramoviç'le çalıştığı 1976-1988 yıllarından sonra da çeşitli performanslar gerçekleştirmiş, fotoğrafa yönelmiş, ayrıca video dalında San Sebastian, Lucano ve Polaroid ödülleri almıştır.

rinde, duruma göre, farklı zorluklara neden olabiliyor. Tıpatıp aynı şeyi sergilemek istemiyoruz. Performansın herhalde en önemli evresi diyebileceğimiz o bilinci yitirme anında, kendi sınırlarınla yüzleşmeye başlıyorsun – o sınır, benim için farklı, Marina için farklı. Zıt yönlerde çalıştığımız, birbirimizle yüz yüze gelemediğimiz, birbirimizi kontrol edemediğimiz birçok performans da yaptık – bu bence tam bir bölünme süreci. Önceden çalışmadığımız için, sanatımız için önemli bir unsur olan doğaçlama yapmak mümkün oluyor.

Marina Abramoviç: Bütün açıklamalarımızın fiziksel bir doğası var, hepsi çok basittir ve genelde bir şey anlatmazlar, kuramsal değillerdir; örneğin duvara kadar yürüdüğümü, duvara dokunduğumu, duvara bedenimle çarptığımı söylerim, benim rolüm budur. Ulay'in rolü ise duvara koşarak çarpmak, dokunmak, vurmak, aynı şey... senkronize bir benzerlik içinde başlarız, ki bu başlangıçtaki o rasyonel evredir... sonra her ikimizin de performansta ayrı ayrı sürdürmeye başladığı o noktaya varırız. Artık o noktada aramızda bir bağlantı kalmaz, hatta saç yapıtında bile, yedi ya da on saatten sonra saçla olan o bağlantı formel olarak vardır, aynı şeyi yapan iki beden vardır ama aslında olayın içinde farklı deneyimler söz konusudur... performanstan sonra ise bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir, ondan sonra videoyu, fotoğrafları görürüz, her zaman eksik kalmış bir şeyler vardır, çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı veremez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığınız, öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip bir şeydir – belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka.

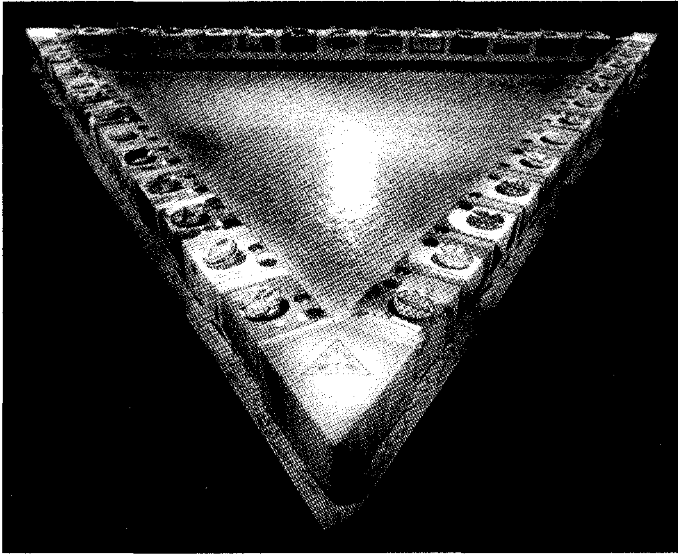
Kadın Hakları: Feminist Sanat

(1960... 1970... 1980... 1990... 2000...)

ABD ELEANOR ANTIN, JUDITH BARRY, LYNDA BENGLIS, JUDY CHICAGO, GUERILLA GIRLS, HARMONY HAMMOND, BARBARA KRUGER, SHERRIE LEVINE, ANA MENDIETA, YVONNE RAINER, FAITH RINGGOLD, HANNAH WILKE, MIRIAM SCHAPIRO, CINDY SHERMAN, NANCY SPERO, SUE WILLIAMS, GHADA AMER... **ALMANYA** REBECCA HORN, ULRIKE ROSENBACH, ROSEMARIE TROCKEL... **AVUSTURYA** VALIE EXPORT **İNGİLTERE** HELEN CHADWICK, MARY KELLY... **POLONYA** MAGDALENA ABAKANOWICZ...

1960'lardan itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadelede başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini, Feminist Sanat başlığı altında değerlendirmek mümkündür. 1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist Sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuş, yeni yazılan sanat tarihlerinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır.

Feminist sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in (1931-) 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir. Konuyu tarihsel süreçte eğitim ve kurumsal yapılar açısından ele alan Noch-



Judy Chicago, "Yemek Daveti", 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9 cm

Çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen "Yemek Daveti", kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar. Tarih boyunca göz ardı edilmiş pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bu üçgen biçimli sofra, kadın hareketine adanmış bir tür simgesel anıttır.

lin'e göre, bir Michelangelo ya da Manet düzeyinde 'kadın sanatçı çıkmamış' olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkekle eşit haklara sahip olmayışından kaynaklanır. Nochlin ayrıca, deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş kavramlar olduğu iddia eder. Nochlin'in makalesi, 1960'lı yıllarda bütün dünyada yaşanan politik eylem ruhu ve kolektif bilinç duygusundan hareketle yeni stratejiler belirleyen kadınların doğru ve gerekli soruları sormasında belirleyici olmuştur: Geleneksel sanat tarihinin kadınlara hiç yer vermemesi, kadınların gerçekten de iyi sanatçı olamayacağı anlamına mı gelmektedir? Kadın sanatçıları erkeklerden ayıran temel birtakım doğal, biyolojik farklardan söz etmek mümkün müdür? Bu tür farklardan söz edilebiliyorsa, kadınların sanatını erkeklerin sanatından ayıran farklı bir imgesellik, farklı bir ifade mi söz konusudur? Yaratıcılık süreci gerçekten de cinsiyetle ilgili bir olgu mudur? Kadınlara özgü elişine yönelik minör sanatlarla/zanaatle güzel sanatlar arasındaki ayrım, gerçekten de o kadar keskin midir? Bu gibi ölçütleri kimler, neden ve nasıl belirlemektedir?.. Bu ve benzeri pek çok soru, kadınların sanatı ve sanat tarihini yeni bir bilinçle irdelemesinin yolunu açmış, özellikle 1950'lerde modernist sanata eklemlenmek için kadınlığını vurgulayan değil, saklayan; kendini bir anlamda "cinsiyetinden arındıran" bir tavırla sanat yapan Helen Frankenthaler (1928-), Louise Nevelson (1899-1988), Bridget Riley (1931-) gibi sanatçıların aksine, kadınlığını sanatının bağlamı ve içeriği haline getiren sanatçıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Feminist Sanat, 1970'lere uzanan süreçte ABD'de sanatsal ifadenin yanı sıra inisiyatif, oluşum, dernek, birlik gibi çeşitli çatılar altında kadın sanatçıların oluşturduğu gruplaşmalarla yaygın bir zemine kavuşmuştur. Örneğin 1970'te ABD'de Sanat Emekçileri Koalisyonu bünyesinde kurulan Devrimci Kadın Sanatçılar Birliği, Whitney Müzesi'nin yıllık sergisinde kadın sanatçıların yeterince temsil edilmemesine yönelik imza kampanyaları düzenlemiş, müzenin kapısına çürük yumurta ya da tampon gibi nesneler bıkarak protesto gösterileri gerçekleştirmişlerdir. 1970'lerde yine ABD'de, genel olarak galerilerden ve piyasadan dışlanan kadın sanatçıların sergileri için Kadın Evi ve Kadın Mekânı gibi oluşumlar gerçekleştirilmiş, dergiler yayımlanmış, ayrıca Amerikalı sanatçı Judy Chicago tarafından Fresno Devlet Üniversitesi'nde (1971), sonraki yıl da yine Chicago'yla birlikte Miriam Schapiro tarafından California Sanat Enstitüsü'nde Feminist Sanat eğitimleri başlamıştır.

Feminist sanatın başlangıç evresini oluşturan 'ilk kuşak' feminist sanatçılar, özellikle 1960-80 sürecinde yoğun bir üretim içinde bulunmuşlar

ve bu üretimlerinde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım, bir yandan kadını erkekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanılmasına, öte yandan tarihsel süreçte "kadınlık"la bağlantılandırılan 'dekoratif', 'küçük', 'minör', 'duygusal', 'amatör' gibi özelliklerin üzerine gidilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda kadının ve üretiminin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek/kadın; kültür/doğa; zekâ/sezgi; akıl/duygu; sanat/zanaat vb.) eksi ucunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmış; bu gibi ayrımların ancak kültürel yapılar içinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlendiği düşüncesi sanat yapıtlarına yansımıştır. Feminist Sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa/Kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayırabilmemize olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen 'ilk kuşak' feminist sanatçılarının ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Carolee Schneeman'ın (1939-) "Aybaşı Günlüğü" desenleri (1971) ve "Et Şenliği" (1964) performansı; Monica Sjoo'nun (1938-2005) Londra'da sergilendiğinde kovuşturmaya uğrayan resmi "Doğum" (1968); Judy Chicago'nun (1939-) 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği "Yemek Daveti" (1974) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin genel tavrına örnek gösterilebilir. Feminist sanat bağlamında gündeme gelen sonraki kuşak sanatçılar içinde yer alan ve 1980'lerden sonra isimlerini duyuran Cindy Sherman (1954-), Sherrie Levine (1947-), Barbara Kruger (1945-) gibi sanatçılarsa, kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlemelerin sanatsal ifadesine yönelmişlerdir. Bu anlamda erken bir örnek, biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunun kültürel/toplumsal inşa biçimlerini araştıran Mary Kelly'nin (1941-) 1970'lerde birkaç yıl süren bir araştırma sürecinde hazırladığı "Doğum Sonrası Belgesi"dir. Martha Rosler'ın (1943-) 1975 tarihli videosu "Mutfağın Göstergeleri" de kadının 'geleneksel rolünün' ardındaki geleneksel dayatmaların açık edilmesi yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü bir çalışmadır.

1960'lardan günümüze çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan Feminist Sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin bir karşı duruşun ifadesi olarak performans önemli bir yer tutar.

Carolee Schneeman'ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren "Et Şenliği" (1964), Yoko Ono'nun (1933-) izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı "Kesip Biçme İşi" (1964), Valie Export'un (1940-) sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı "Dokunmatik Sinema" (1968), Faith Wilding'in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren "Bekleyiş" (1971), Mierle Laderman Ukeles'in (1939-) sokakları süpürüp temizlediği "Temizlik" (1973), Eleanor Antin'in (1935-) 'ideal' vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu "Geleneksel Bir Heykel Yontmak" (1973), Gina Pane'in (1939-) kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği "Ruh Hali" (1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat'ın değil, Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir. 1980'lerden sonra görülen Feminist performansların ilginç yönü, 60'lar ve 70'ler sürecindeki performans birikimini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleşmiş disiplinlerarası bir ifadeye ulaşmasıdır. Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Serileri"nin (1977-1980) performatif boyutu, Bahamalı Janine Antoni'nin (1964-) çikolata ve yağ gibi maddeleri çiğneyerek yonttuğu "Çiğneyiş" (1992) gibi heykelleri, İngiliz sanatçı Tracey Emin'in (1963-) atölyesini taşıdığı galeride çıplak bir halde izleyici önünde yaptığı resimleri gösterdiği "Yaptığım En Son Resmin Günahını Çıkartmak" gibi performansları, bu anlamda dikkat çekicidir.

Feminist sanatçıların tarihsel süreçte 'minör' olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesinin yolunu açmıştır. Bu dönemde buluntu kumaş parçalarıyla gerçekleştirdiği kolaj-resimlere feminist bir terminoloji üreterek 'famaj' adını veren Miriam Schapiro (1923-), desenli kumaşlardan yararlanarak enstalasyonlar yapan Joyce Kozloff (1942-) gibi sanatçıların yanı sıra zanaatin anonim yönünü vurgulamak adına kolektif çalışmalar yapan sanatçılar da olmuştur. Daha yakın dönemde benzer bir eğilimi paylaşan bir sanatçı, soyut resimlerini renkli ipliklerle dikerek gerçekleştiren ve bu soyut görüntüler içine kadınların uğradığı ayrımcılığı ve şiddeti gündeme getiren Mısır asıllı Amerikalı Ghada Amer'dir (1963-). Öte yandan, kadınla özdeşleştirilen bu tür el emeğine dayanan işleri tersyüz eden, sözgelimi makine örgüsü resimler gerçekleştiren Alman sanatçı Rosemarie Trockel (1952-) gibi sanatçılardan da söz edilebilir.

1960'lardan itibaren kadın sanatçıların heykel sanatında yeni bir malzeme/yöntem dağarcığı arayışı içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu yıllarda doğal liflerle çalışarak dokuma heykeller gerçekleştirmiş olan Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz'in (1930-) insan bedenini çağrıştıran yapıtlarının yanı sıra yine beden çağrışımlı soyut düzenlemelerinde Minimalizm'in katı biçimciliğine meydan okuyan tavrıyla dikkat çeken Alman doğumlu Amerikalı Eva Hesse (1936-70), kadın sanatçıların malzemenin kendi estetiğine yönelik ilgisini ortaya koyduğu gibi, yeni ifade arayışlarının çeşitliliğini göstermektedir.

Feminist Sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarının parodik bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenir. Lynda Benglis'in (1941-) Amerikan Soyut Dışavurumcu resme ve hiç kuşkusuz özellikle de Jackson Pollock'a göndermede bulunduğu resim-performans-enstalasyonu "Sıçra" (1969), Shigeko Kubota'nın (1937-) bacakları arasına yerleştirdiği fırçayla yaptığı performansı "Vajina Resmi" (1965) ya da 1980'lerden itibaren önce modern dışavurumcu resmin, ardından modern sanatsal fotoğrafçılığın –hepsi de erkek olan– usta isimlerinin yapıtlarını kendine mal eden "Atıf..." serisiyle Sherrie Levine gibi sanatçılar, sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadınların pozisyonunu görünür kılmakla ilgilidir. Bu bağlamda gündeme gelen önemli bir sanatçı grubu da sanatın her alanına hâkim olan cinsiyet ayrımcı bakış açısını istatistikler eşliğinde kamusal alanlarda afişe eden Guerilla Girls'dür (Gerilla Kızlar). 1985'te bir araya gelen bir sanatçı kolekifi olarak yola çıkan Gerilla Kızlar, kendi isimlerini gölgede bırakarak tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanırlar. Amaçları, hatırlamak, hatırlatmak ve yeniden yazımlarda, yeni sergilerde ve koleksiyonlarda cinsiyet ayrımcı eğilimleri engellemektir.

Kişiselin 'politik' kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sanatın tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Mierle Laderman Ukeles*
Korumacı Sanat Manifestosu (1969)

Masayı temizle / Bulaşıkları yıka / Yerleri sil / Çamaşırları yıka / Ayaklarını yıka / Bebeğin bezini değiştir / Raporu tamamla / Yanlışları düzelt / Bahçe çitini onar / Müşteriyi memnun et / Kokmuş çöpü dışarı at / Dikkat et burnuna bir şey kaçmasın / Ne giysem / Hiç çorabım kalmamış / Faturaları öde / Yere çöp atma / İpleri sakla / Saçını yıka / Çarşafları değiştir / Bakkala git / Parfümüm bitmiş / Bir daha söyle – anlamıyor ki / Yeniden kapla – yine akıtıyor / İşe git / Bu sanatın modası geçmiş / Masayı temizle / Onu yine ara / Sifonu çek / Genç kal

Valie Export**
Kadınların Sanatı: Bir Manifesto (1972)

KADINLARIN ÖZGÜRLÜĞÜ HAREKETİNDE KADINLARIN DURUMU, SANAT HAREKETLERİ İÇİNDE KADININ DURUMUDUR. KADININ TARİHİ, ERKEĞİN TARİHİDİR. çünkü erkek hem erkekler hem kadınlar için kadın imgesini tanımlamış, bilim ve sanat, sözcükler ve imgeler, moda ve mimari, sosyal hareketlilik ve iş bölümü gibi sosyal ve iletişimsel mecraları yaratmış ve denetim altına almıştır. erkekler, kendi belirledikleri kadın imgesini bu mecralara yansıtmışlar ve her bir mecra bu imgeyi kendine göre şekillendirmiştir. gerçeklik toplumsal bir inşa ve erkekler de bu gerçekliğin mühendisleriyse o halde erkeklerin gerçekliğiyle karşı karşıyayız demektir. kadınlarsa henüz kendilerine gelmemişlerdir, çünkü çeşitli mecraları ele geçirip konuşmak fırsatını yakalayamamışlardır. kendilerini bulsunlar diye kadınların konuşmasına olanak tanınmalı. bizim kendi belirlediğimiz bir öz-imgeye ve dolayısıyla kadınların toplumsal işlevine yönelik farklı bir bakış açısına ulaşabilmek için bu gereklidir. biz kadınların iletişim mecralarını ele geçirerek gerçekliğin kurgulanması sürecine katılmamız gerekmektedir. bu kendiliğinden olmaz, herhangi bir dirençle karşılaşmadan olmaz. demek ki savaşmalıyız! eşit haklar, kendi geleceğini belirleyebilme ve yeni bir kadın bilinçliliği gibi hedeflerimizi gerçekleştirmek istiyorsak, bunu yaşamın tüm alanlarına yaymamız gerekir. Bu savaş yalnızca bizim için değil erkekler, çocuklar, aileler, kilise için... kısacası devlet için geleceğe uzanan önemli sonuçlar doğuracaktır. kadınlar toplumu erkek egemen değerlerden kurtarmak

* Mierle Laderman Ukeles (1939-); Amerikalı feminist sanatçı. New York'ta 8500 temizlik işçisini kapsayan "Dokunma Temizliği" başlıklı performansı başta olmak üzere, kamusal alanda gerçekleştirdiği performans ve enstalasyonlarıyla tanınmıştır.

** Valie Export (1940-); Avusturyalı feminist sanatçı 1960'larda gerçekleştirdiği izleyici katılımlı sokak performanslarıyla dikkat çekmiş, kadın bedeninin toplumsal algılanışını konu almıştır.

için toplumsal bir mücadele vermek ve bu yolda ilerleme kaydetmek adına bütün mecralardan yararlanmalıdır. ve kadın bunu binlerce yıldır erkeğin erotizm, cinsellik ve güzellik konusunda, heykelde, resimlerde, romanlarda, filmlerde, tiyatroda, desenlerde vs. gayret, enerji ve sertlik adına tümüyle kendi değerlerini yansıttığını bilerek sanatlar alanında da yapmalı böylece bilincimizi etki altına almalıdır. zaman içinde başarılacaktır.

VE ŞİMDİ TAM ZAMANIDIR.

hepimizin bilincini etkilemek için kadınların sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmaları, fikirlerini toplumsal gerçeklik kurgularına akıtmaları gerekir, kadınlar kendi gerçekliklerini ancak bu şekilde yaratabileceklerdir. şu ana kadar sanatlar genellikle yalnızca erkekler tarafından yaratılmıştır. hayatın konuları, kendi anlatımlarına göre duygusal yaşamın sorunları, yanıtları ve çözümlerine kendileri açısından yer vermişlerdir. şimdi artık bizim kendi iddialarımızı öne sürmemiz gerekmektedir. sevgi, sadakat, aile, annelik, dostluk gibi kendi yaratmadığımız nosyonları yıkmalı ve yerlerine kendi duyarlılığımıza ve kendi arzularımıza göre yenilerini yerleştirmeliyiz. erkeklerin bize dayattığı sanatları değiştirmek, erkek tarafından yaratılan kadının özelliklerini yok etmek demektir. bizim sanatlara getirdiğimiz, getireceğimiz yeni değerler, uygarlaşma sürecinde kadınlara yönelik yeni değerler yaratacaktır. sanatın kadınların özgürlüğü hareketi içinde önemli bir yeri vardır ve kendi geleceğimizi belirleyebilmenin ateşini yakabilecek bir güçtür. kadınların sanata ne verebileceği ve sanatlardan kadınların ne alabileceği yolundaki soru, şöyle yanıtlanabilir: kadının özel durumunun sanatsal bağlama taşınması, yeni sanatsal ifadeleri yaratacak göstergeleri ve işaretleri oluşturacak, öte yandan kadınların geçmişten bugüne uzanan kaderlerini değiştirebilecektir. sanatlar, bizim kendi kendimizi tanımamız sürecinde sanatlara eklediğimiz yeni değerler açısından anlaşılmalıdır. Bu değerler, kültürel göstergeler süreciyle yayılacak ve gerçekleri kadınların gereksinimlerine göre değiştirecektir.

KADINLARIN GELECEĞİ, KADINLARIN TARİHİ OLACAKTIR.

Miriam Schapiro*
Kadın Evi Projesi Üzerine (1973)

[Schapiro burada California Sanat Enstitüsü'nde Judy Chicago ile birlikte başlattıkları Feminist Sanat Programı'nı ve bu programın bir sonucu olan Kadın Evi Projesi'ni anlatmaktadır]

Tümüyle kızlardan oluşan bu dersi yirmi bir kişi seçti. Belli otoriter kurallara dayanan bir eğitim yapmadık. Geleneksel olarak derslerde iktidar öğretmendedir, öğretmen ve öğrenci arasında tek taraflı dikey bir ilişki vardır. Bizim kullandığımız yöntem daha daireseldi, daha 'rahimseldi' bir bakıma; bizim için önemli olan hep birlikte gelişebileceğimiz, büyüyebileceğimiz besleyici bir ortam yaratabilmekti. Derslerde daire kurarak oturur, konuşabileceğimiz bir konu seçerdik. Herkes sırayla, konuyla ilgili kendi algısı doğrultusunda sorumluluk alarak konuşmaya katılırdı. Klasik kadın özgürlüğü mücadelesi tekniğinde olduğu gibi, bizde de kişisel olan politiktir anlayışı egemendi. Kişisel sorun zannedilen pek çok meselenin, herkesin duygularını ifade ettiği ortaya çıktı

(...)

Karşılıklı bir estetik anlayış çerçevesinde gruptaki herkesin sanatsal gereksinimlerini desteklemek kararı aldık. Bazen belli bir konu bulmak bambaşka konulara yol açıyordu. Aslında sanat yapılacak malzemeleri buluyorduk ama, bu malzemelerin uygun olmadığını hissediyorduk. Örneğin, bebekler, yastıklar, oyuncaklar, iç çamaşırları, çocuk oyuncakları, lavabolar, tost makineleri, tavalar, buzdolabı kapısı kolları, duş boneleri, battaniyeler, saten yatak örtüleri...

Kadın Evi fikri, bu derslerden birinde doğdu. En bildik çağrışımlarımızın olduğu yerden – evden- başlayarak çalışmak nasıl olur diye düşünmüştük. Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekân olarak her zaman beslediğimiz ve beslendiğimiz bir yer olmuştu. Başkalarını memnun etmek için çaba harcadığımız, kendi kendimizle mücadele ettiğimiz yerdi. Peki kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratacak olsaydık o ev nasıl bir ev olurdu? Her birimiz, tümüyle kendi düşleri ve fantezilerinden yola çıkarak o evin bir odasını döşeyecek olsaydı, nasıl bir ev çıkardı ortaya? Bu soruların peşine düşmek, iyi bir fikir gibi gelmişti bize.

(...)

Bilinç geliştirme çalışmaları yaparken, motif olarak mutfak fikri belirdi. Evin bu odasıyla ilgili gerçek fikirlerimizi dile getirdiğimizde, mutfağın, kız-

* Miriam Schapiro (1923-); Amerikalı ressam ve feminist. Iowa Üniversitesi'nde eğitim gören Schapiro, 1960'larda feminist sanat hareketinin aktif üyelerinden biri olarak Judy Chicago'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'nde ilk Feminist Sanat eğitim programını başlattı. Kadınlara atfedilen dikiş, örgü gibi tekniklerle ve kumaş parçası gibi malzemelerle yaparak 'famaj' adını verdiği feminist kolajlarla tanınmıştır.

ların anneleriyle sevgi ve teselli mücadelesi verdikleri bir alan olduğu ortaya çıktı. Görünürde şefkatin fazla fazla aktığı bir yerdi ama gerçekte annenin, hapsedildiği ama kaçamadığı, toplumsal anlamda kaçmaya teşvik edilmediği için hapsolup kaldığı bir mekân olarak bütün acısını öfkeyle biriktirdiği yerdi. İçimizden üç kadın, mutfakta çalışarak işbirliği yaptı. Mutfaktaki her şeyi yapay bir pembeye boyadılar – buzdolabını, fırını, konserveleri, tost makinesini, evyeyi, duvarları, tavanı, yeri. Çekmeceler, uzak diyarların fotoğraflarından yapılmış kolajlarla kaplanmıştı. Tavanda ve duvarlarda giderek göğüslere dönüşen kızarmış yumurtalar vardı. Bu dönüşümü gösteren beş kalıp yapılmış, bunlar süngerden yapılmış ve gerçekçi bir şekilde boyanmıştı. Bu mutfakta ortaya konan kadınların durumunun gerçekliği, yüksek bir sanatsal pratik niteliğiyle buluşunca, bizi besleyen bu mekâna girmek adeta nefes kesici bir hal almıştı.

Judy Chicago'yla birlikte feminist olarak deneyimlerimiz, anlamlı bir eğitim deneyi yapmamızı olanaklı kıldı. Genç birer sanat öğrencisiyken kendi yaşadıklarımızı değerlendirdikten sonra genç kadın sanat öğrencilerine eğitim vermeye başladık. Bu eğitimin her aşamasında kendileri olmalarına ve kendileri uygun gördükleri sürece kadınsı sanatlarını ifade etmelerine olanak tanıdık. Neyin sanata uygun bir konu olup olmayacağı konusunda onları sınırlandırmadık. En iyi yaptıkları neyse onu yapmalarına izin verdik, süreci sonuna kadar izleyerek sonuçları birlikte gördük. Bu süreçte belli edinilmiş rollerin yerle bir olması, onların daha çok sorumluluk hissetmelerine yol açtı. Genç kadın sanatçılardan çok fazla şey beklemek bazen çok yıkıcı sonuçlar doğurabiliyor. Onlara ilişkin sosyal beklentiler belli. Çoğundan eş ve anne olarak biyolojik fonksiyonlarını yerine getirmeleri bekleniyor o kadar. Bizse genç kadın öğrencilerimize birer sanatçı gibi davrandık. Bu, bizim kadar onların da çalışması anlamına geliyordu; bu süreçte tekrar tekrar fark ettik ki daha yaşlı bütün kadınların, kendini kabul ettirmiş bütün kurumsal kadın sanatçıların genç kadın öğrencilere model oluşturmaları, birer kadın olmanın yanı sıra üretken ve birbiriyle bütünleşmiş kadın sanatçılar olarak kendilerini sunamaları gerekiyordu.

Öğrencilerimiz kendilerine belli hedefler koydular ve bunları başardılar. Her zaman kolay olmadı. Öncelikle, bir grubun parçası olmaya alışmaları gerekiyordu, ama bireyselliklerini de korudular ve birbirlerine şefkat, sevecenlik ve destek verdiler. Profesyonel yaşama büyük ve karmaşık bir sanat yapıtı üreterek girmiş oldular. Ürettiklerini sergilediler ve kamuoyu tepkisini izleyebildiler. Aslında bu son kısmı en zordu. Bu onları o güvenli, çocuksu, sanat öğrencisi konumundan ve sanatla ilgili fanteziler kurmaktan çıkardı, gerçeklikle yüz yüze bıraktı. Öğrenciden profesyonele geçiş yaptılar. Bazen ağladılar; ama sonunda illüzyonlarını aşarak, her şeyin gerçekte nasıl olduğuyla yüzleşmeye başladılar.

Evi sergilediğimizde yoğun medya ilgisi nedeniyle her kesimden insan geldi. Genellikle sergiye gelen kalabalıklar, nasıl bir şeyle karşılaşacaklarını bilerek gelirler. Belli bir açıklayıcı metin olmadığında ise şaşkına dönerler. Kadın Evi'nde özellikle kadınlar, aslında çok iyi tanıdıkları, nasıl tepki vereceklerini dürtüsel olarak hissedebildikleri bir durumla karşılaştılar... Kadın Evi'nde estetik mesafenin sağladığı kontrollü mekân, gerçekte kendilerine ait olan bir evin onuru, neşesi ve güzelliğiyle tepki vermelerini sağladı.

Ulrike Rosenbach*
Açıklama (1975)

Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıtları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir ve süregiden bir tartışma zeminidir. Feminist sanat, kadının tarihsel rolünün, anne, eş, ve erkekler tarafından itildiği bir konum olarak fahişe, azize, bakire ve cadı olarak tarihsel rolünün sanatsal anlamda ortaya konmasıdır. Benim bütün video yapıtlarım, özünde birer performanstır. Kamera önünde, kendimle çalışıyorum. Her defasında kendi kendimi sunuyorum. Her defasında sosyal yapıların engelleyici gücüne dayalı olan ruhsal halimi sunuyorum. Kendi benliğimi teşhir ediyorum. Kendi potansiyelimi keşfetmeye çalışıyorum.

Carolee Schneeman**
2000 Yılında Kadın (1975)

2000 yılına gelindiğinde, hiçbir genç kadın sanatçı benim öğrencilik dönemimde olduğu gibi kararlı bir dirençle ve sürekli küçümsenmeyle karşılaşmayacaktır. Atölye ve Sanat Tarihi dersleri genellikle kadınlar tarafından verilecek; kadın sanatçılar kendilerini asla yaşamın misafir sanatçıları gibi hissetmeyecek; "Tanrı'nın ona verdiği" role sırtını çevirdiği için canavar sayılmayacak; ya da yaratıcılığa olan adanmışlığını ancak bir erkeğin kanatları altında, bir erkeğin gereksinimlerine göre yaşamak durumunda olduğu için bir öfke küpüne dönüşmeyecektir. Ayrıca hepsi erkek olan ya da erkeklere ayrıcalık tanıyan sanatçılardan, tarihçilerden, öğretmenlerden, müze direktörlerinden, dergi editörlerinden, galericilerden oluşan bir kulübün şerefli üyesi ya

* Ulrike Rosenbach (1943-); Alman sanatçı, feminist akımın temsilcilerindendir. Joseph Beuys'un öğrencisi olarak Düsseldorf Sanat Akademisi'nden mezun olmuş, 1970'lerden itibaren video sanatına yönelmiştir. Yapıtlarında kadının toplumsal yaşamdaki rolünü irdeleyen Rosenbach, 1976'da Köln'de Yaratıcı Feminizm Okulu'nu açmıştır.

** Carolee Schneeman (1939-); Amerikalı performans sanatçısı ve feminist. Kendi bedenine odaklanan performanslarıyla tanınan Carolee Schneeman, kan ve cansız hayvanlar kullandığı "Et Şenliği" gibi performanslarında kadın bedenin metalaşma süreçlerini irdelemiştir.

da yüz karası olmak durumunda kalmadan "sanat dünyası"na girebilecektir. Bu saydıklarımın hemen hepsi, yavaş yavaş gayet güzel bir şekilde, yok olup gitmektedir.

2000'lere gelindiğinde, genç kadın sanat öğrencisi, kadın sanatçıların yapıtlarını içeren, keşfeden, yeniden değerlendiren ve böylece zenginleşen bir sanat tarihi okuyacak: yakın döneme kadar tarihe gömülmüş, bilerek yok edilmiş, görmezlikten gelinmiş veya erkeklere atfedilmiş yapıtları (ve yaşamları) öğrenecektir. Geleceğin öğrencisi Rönesans'a ve daha ötesine kadar uzanan dönemlerden kendi yaşadığı dönemlere uzanan bir süreçte kadınların yaratıcılığının örneklerine tanık olabilecektir. 2000 yılında kitaplar ve kurslar, "Erkek ve Simgeleri", "Erkeğin Sanat Tarihi" gibi isimlerle yazılacak ve bu kitaplarda dört milenyum boyunca her şeyin, her keşfin her nesnenin arkasında kendini gören, her şeyi kendine atfeden ataerkil erkeğin hastalıkları ve delilikleri okunacaktır. Kadınlarımızın, "Sanatın Kadın Tarafından İcadı", "Kadın: Yaratıcılığın Kökeni", "Sanatın Jinokratik Kökenleri" gibi kurslara gidecek ve bu konuda yazılmış kitaplar okuyabilecektir. Antik Yunan'ı ve Mısır'ı araştırdığında, *çeviride, yorumda, dilin kendinde ve simgesel imgelerde* karşılaştığı manipülasyonların, Batı dünyasının Yahudi-Hıristiyan dinselliğinin temelleri üzerinde gelişen agresif erkek merkezli kültürlerin kendi çıkarları doğrultusunda oluştuğunu, kozmik ilkeleri devam ettiren kadın varlığının uzun ve acılı mücadelesi sayesinde gerçekleri görmeye başlayacaklardır.

On beş yıl önce Sanat Tarihi profesörüme M.Ö. 1600 yılında Girit'teki duvar resimlerinde ve fildişi yontularda gördüğüm boğa güreşçisi çıplak kadınların, kadınlar tarafından kadınları temsil etmek üzere yapılmış olabileceğini söylemiştim. Neolitik bereket tanrıçalarının da kadınlar tarafından, kendilerine hamilelikte ve doğumda uğur olsun diye yapılmış olabileceğini düşündüğümü aktarmıştım. Pompeii'deki Gizemler Villası'nın duvar resimlerinde tümüyle kadınlara özgü eylemlere rastlandığını belirtmiş, dolayısıyla kadınlar tarafından yapılmış olamaz mı diye sormuştum. Şoke olmuş, sinirlenmiş ve bu tür fikirleri destekleyecek herhangi bir otorite bulunmadığını söylemişti. 2000 yılına gelindiğinde, feminist arkeologlar, etimologlar, Ejiptologlar, biyologlar ve sosyologlar kadınların kutsal ve işlevsel nesnelerin biçimlerini belirledikleri yolundaki görüşlerimi hiçbir şüpheye yer bırakmaksızın ortaya koyacak, malzemenin ilahi özelliklerini ve pratik anlamda şekil bulmasında kadınların oynadığı rolü gösterebilecekler, kendi dönüşüm ve üretim alanlarının bir uzantısı olan çömlekçiliğin, heykelciliğin, duvar ressamlığının, mimarinin, astronominin ve ziraat yasalarının gelişiminde kadınların oynadığı rolü belirlemiş olacaklardır. (...)

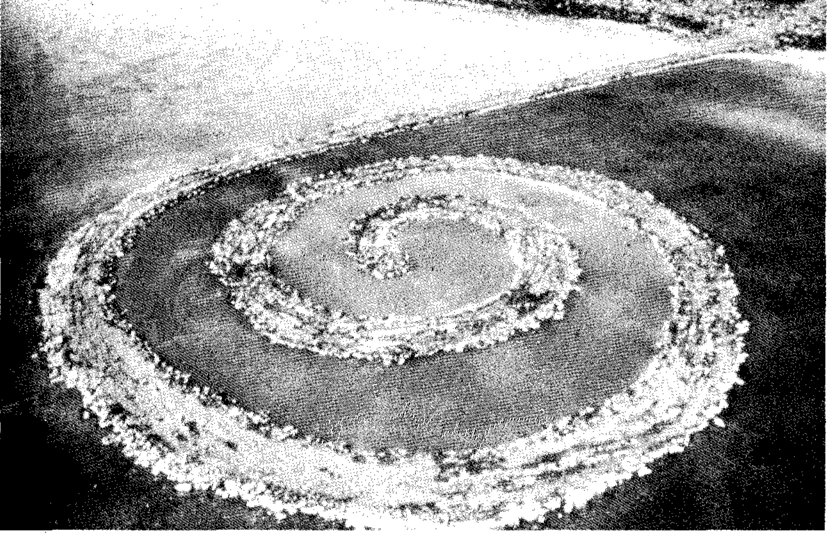
Toprak, Taş, Kum: Arazi Sanatı

(1960... 1970...)

ABD ALICE AYCOCK, CHRISTO, MICHAEL HEIZER, NANCY HOLT, WALTER DE MARIA, MARY MISS, DENNIS OPPENHEIM, ROBERT SMITHSON, MICHAEL SINGER, MEL CHIN, JAMES TURRELL, ANA MENDIETA, ALAN SONFIST... **AVUSTURYA** CHRISTIAN PHILLIP MÜLLER... **HOLLANDA** JAN DIBBETS... **İNGİLTERE** RICHARD LONG, HAMISH FULTON...

1960'lı yıllarda ABD'de, "kuş uçmaz kervan geçmez" geniş arazilerde hayata geçirilen enstalasyon temelli çeşitli sanat projeleri, sanatın geleneksel türlerinden biri olan 'manzara'nın tanımını büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışılagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960'lardan itibaren 'manzara' gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Akımın öncü sanatçılarından Robert Smithson'ın dediği gibi, "fırça yerine buldozer" kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan, ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç 'arazi enstalasyonu'na imza atmışlardır. "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür.

1960'lardan 1980'lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, al-



Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD

Robert Smithson'ın unutulmaz yapıtı "Sarmal Dalgakıran", Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nde eskiden petrol çıkartmak için kullanılmış bir bölgede gerçekleştirilmiştir. Dalgakıranın sarmal biçimi, gölün merkezinde bulunduğu söylenen efsanevi burgaca göndermede bulunmaktadır. Yapıtlarında doğal yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini işleyen Smithson'ın bu yapıtı doğal değişimlere bağlı olarak gerçekleştirildikten bir zaman sonra sular altında kalmış, ancak 2000'li yılların başında yeniden su yüzünde görünmüştür. "Sarmal Dalgakıran"ı gerçekleştirebilmek için yaklaşık yedi bin ton toprak kullanılmıştır. Dalgakıranı özellikle endüstriyel bir bölgede inşa eden Smithson, insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur.

ternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur. Eleştirmen Barbara Rose, bu tavrı "Mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin buluştuğu bir alan yaratmıştır" şeklinde açıklamıştır.

Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı'nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir. İzleyicinin kolay kolay gidip göremeyeceği yerlerde gerçekleştirilen bu projelerin izleyiciyle karşılaşmasının tek yolu çoğu zaman fotoğraftır; onları kalıcı kılan da yine fotoğraflardır. 1969 yılında Andrew Dickson White Müzesi'nde gerçekleştirilen "Earth Art-Toprak Sanatı" başlıklı sergiyle ilgili olarak müzenin direktörü Thomas W. Leavitt'in yaptığı bir açıklama, Arazi Sanatı projelerinin zaman içinde müzecilik pratiklerini de etkileyecek nitelikte olduğunu ifade eder: "Toprak Sanatı, sanat nesneleri üretmek yerine, kendi fiziksel ve sosyal ortamlarıyla bağlantılı olan sanatsal deneyimleri yaratmaları yönünde genç sanatçılarımızın paylaştığı genel bir eğilimdir. Bu eğilimin yaygınlaşması, sanat dünyasının yapısını bütünüyle dönüşüme uğratabilir. Günümüz sanatçılarının çabalarını desteklemek isteyen müzeler, alışılagelmiş türde sergiler yapmak ya da koleksiyonlarına yeni sanat nesneleri almak yerine, bu tür projelere arka çıkmak durumunda kalabilirler."

Arazi Sanatı'nın ortaya çıktığı dönemde, hippi kültürünün doğayı kutsayan yaklaşımlarının bir uzantısı olarak doğal yaşama yönelik bir ilgi kadar, doğada rastlanan tarihöncesi kalıntılara yönelik belirgin bir merakın uyanışı söz konusudur. Bazı Arazi Sanatı projelerinin doğaya yönelik müdahalelerinin doğal süreçlere tabi olmasına karşın bulunduğu yerde yüzyıllar boyunca kalacak nitelikte olması, geçmişten günümüze uzanabilmiş

kültürel kalıntıları düşündürdüğü gibi, bugünün geleceğe bırakacaklarını da sorgulamamızı sağlar. Göllerin, çöllerin, kumsalların, dağların yeni manzaralar yaratmak adına birer zemin, "yeni birer sanatsal topografi" oluşturduğu görsellik odaklı Arazi Sanatı örneklerinin yanı sıra görselliğin arka planda kalarak doğanın kendisine doğrudan iyileştirici müdahalelerle gerçekleştirilen ve "Ekolojik Sanat" olarak nitelendirilen örnekler de vardır. Özellikle taş, toprak, kum gibi malzemenin galeri mekânları içinde sergilenmesi ise, genellikle "Toprak Sanatı" olarak adlandırılır. Arazi Sanatı dahilinde sanatçıların gezileri, yürüyüşleri gibi eylemlerle tanımlanan performatif nitelikli çalışmalar da yer almaktadır.

Arazi Sanatı'nın önde gelen sanatçıları arasında yer alan Robert Smithson'ın (1938-73) ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü'nde 1970'te gerçekleştirdiği "Sarmal Dalgakıran", sanatın 'yeni topografilerinin' başlıca örneğidir. Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen yapıtın spiral biçimi, arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmaktadır. Smithson'ın doğadaki doğum-ölüm döngüsünden, yaşamsal entropiden etkilenmesi başka yapıtlarında da spiral biçimini kullanmasına neden olmuştur. Arazi Sanatı örneklerini "mekân ve mekân-dışı" olmak üzere ikiye ayıran Smithson, böylece arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır. Geniş arazilerde doğaya yapılan görsel müdahaleler bağlamında değerlendirebileceğimiz yapıtlar arasında, Michael Heizer'ın (1944-) Nevada'da kurumuş bir göl yatağında gerçekleştirdiği "Yarık" (1968) ve "Çifte Negatif" (1969-70); Christo (1935-) ve Jean-Claude (1935-) ikilisinin Avustralya'da bir koyda gerçekleştirdikleri "Paketlenmiş Kayalıklar" (1969); Nancy Holt'un (1938-) Utah'da bir çölde gerçekleştirdiği "Güneş Tünelleri" (1973-76) gibi örnekler sayılabilir.

Galeri mekânında sergilenen doğal malzemeyle yapılmış "Toprak Sanatı" örnekleri arasında, Walter De Maria'nın (1935-) 1977'de New York Dia Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği "New York Toprak Odası" akla gelen ilk örnekler arasındadır. 197 metrekarelik bir mekânda 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek görünüşü gerek kokusu itibarıyla kentsel mekânda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırmış; öte yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle kent insanının doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur. Robert Smithson, Robert Morris (1931-), Richard Long (1945-) gibi sanatçıların arazi projelerinden arta kalan belleği, taş,

toprak, kum, fotoğraf, gezi raporu vb. malzemelerle galeri mekânına taşıdığı örnekler bulunmaktadır.

Arazi Sanatı'nın "Ekolojik Sanat" başlığı altında değerlendirebileceğimiz projeleri arasında Alan Sonfist'in (1946-) 1975'te New York, Lewiston'da bulunan kimyasal bir atık alanında uyguladığı toprak iyileştirme ve alanı yeniden ormanlandırma girişimi olan "Bakir Toprak Havuzu" sayılabilir. Sonfist'inkine benzer bir projeyi Mel Chin (1951-) 1993 yılında "Toprak Diriltme Projesi" adı altında Minnesota'da uygulamış, kimyasal atıklardan verimsizleşmiş bir araziyi gerekli zirai uygulamalara başvurarak birkaç yıl süren çalışmalar sürecinde parsel parsel 'iyileştirerek' doğaya yeniden kazandırmış, kendiliğinden yıllar sürebilecek olan bir doğal süreci hızlandırmıştır. Chin'in sanatsal yaklaşımıyla ilgili olarak, "Yaratma dürtüsü, bir sorunu ifade etmek için metaforik bir yapıt üretmek yerine, doğrudan sorunun kendisine müdahale etmek için de harekete geçebilir. Bu durumda sanatın biçimi alışılagelmiş olan nesne-meta statüsünden, süreç ve kamusal hizmet alanına kayar. (...) Ben, sanatım aracılığıyla, çözümü oldukça zor politik ve ekolojik ikilemleri ele alarak sembolik bir biçimde ifade etmeye çalışıyorum. (...) Sanat durağan bir şey olmamalı; insanları harekete geçiren bir şey olmalıdır. Sanat bir dil değildir yalnızca, işe yarar, bir işlevi vardır. Toplumda kritik bir önemi vardır. (...) Sanat değişimin mümkün olabileceğine dair olasılıkları görebilmemizi sağlar. Sanat salt sanat için değildir. (...) Toprak, benim mermerim. Bitkiler, keskim. Diriltilmiş doğa, yapıtım... Bu hem sorumluluk, hem de şiirdir" gibi açıklamaları, Arazi Sanatı'na yönelmiş sanatçıların genel tavrına ilişkin önemli ipuçları verir.

Sanatçıların doğada bizzat varlığının 'izi' üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmalarsa, bir yandan doğanın döngüselliğine göndermede bulunurken, bir yandan da insan kültürünün doğa üzerindeki tahakkümünün simgesi olan sınırları, haritaları gündeme getirir. İngiliz sanatçı Richard Long'un doğada yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşler sırasında doğal malzemeyle yaptığı enstalasyonlar, bu bağlamda akla gelen ilk örnekler arasındadır. Küba asıllı Amerikalı sanatçı Ana Mendiata'nın (1948-85) toprak, taş, kum, yaprak, ateş, barut gibi malzemeler kullanarak doğada kendi bedeninin izini bıraktığı performanslar, doğayı kadın bedeninin doğurganlığıyla özdeşleştiren, bir yandan da feminist bir boyut taşıyan çalışmalardır. Avusturyalı sanatçı Christian Philipp Müller'in (1957-) Avusturya'dan bölge ülkeleri arasındaki sınırları yasadışı bir şekilde özellikle geçtiği 1993 tarihli yürüyüş performansları ise, fiziki coğrafya ile siyasi coğrafya üzerinden doğa/kültür ayrımını gündeme getirmiştir.

Arazi ya da Toprak Sanatı, 21. yüzyıla uzanan süreçte önemli çevre sorunlarıyla boğuşan bir dünyada çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olduğu kadar, sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir bilinçlendirme çabası olarak nitelendirilebilir.

Walter De Maria*

Doğal Âfetlerin Önemi (1960)

Bence doğal âfetlere yönelik bakış açımız yanlıştır.

Gazeteler bunların hep kötü olduğunu yazar. Yazık.

Ben doğal âfetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum.

Bir kere kişisellikten uzaklar. Bana göre sanat, doğayla yarışa bile giremez.

Bildiğiniz en iyi nesneyi Büyük Kanyon'un, Niagara Şelalesi'nin, kızıl ormanın yanına koyun.

Görkemli varlıklar her zaman kazanacaktır.

Şimdi, bir sel, orman yangını, kasırga, deprem düşünün. Tayfun düşünün, kum fırtınası düşünün.

Buzulların kırılmasını düşünün. Kıtır kıtır seslerini duyun.

Müzeye giden insanlar, bir depremi bir hissedebilse.

Gökyüzünü, okyanusu...

Ama esas olarak sürpriz âfetlerde en yüksek biçimler gerçekleşir.

Bunların sayısı çok azdır ve onlara şükran duymalıyız.

Alan Sonfist**

Kamusal Anıt Olarak Doğal Olgular (1968)

Kamusal anıtlar, geleneksel olarak insanlık tarihindeki olayları anmak için yapılmıştır – özellikle de insanlık için önem taşıyan kahramanlık örneklerini. Günümüzde, doğaya olan bağımlılığımızın boyutlarını iyice kavradıkça, toplumsal yaşam kavramının insanın ötesindeki olguları da içine alacak şekilde genişlediğini görmekteyiz. Dolayısıyla sivil anıtlar, artık, doğal olguları içine alacak şekilde, insanlığın da içinde olduğu tüm ekosistemi kutlama-

* Walter De Maria (1935-); Amerikalı heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı. California Üniversitesi'nde eğitim gören De Maria, arazi sanatının başlıca temsilcileri arasındadır. Geniş doğal arazilere yaptığı müdahalelerin yanı sıra galeri mekânlarını toprakla doldurduğu enstalasyonlarıyla tanınmıştır.

** Alan Sonfist (1946-); Amerikalı çevreci sanatçı. 1960'lı yıllardan itibaren insanın doğal çevresiyle uyumlu ilişkisi kurması düşüncesine dayanan "Zaman Manzaraları" başlıklı öneriler/yapıtlar dizisiyle tanınan Sonfist, çevreci bir sanat anlayışının sözcülüğünü yapan ilk sanatçılar arasındadır.

lıdır. Özellikle kent ortamlarında gerçekleştirilecek bu tür anıtlar, kentin belli yerlerinde daha önce bulunan doğal çevrenin tarihini anımsatacak şekilde yapılmalıdır. Askerlerin yaşamını ve ölümünü belgeleyen savaş anıtları gibi, nehirler, dereler ve benzeri doğal olguların yaşamını ve ölümünü anımsatan anıtlar tasarlanmalıdır. (...) Kentte bu tür kamusal anıtlar, o kentin daha önce bir orman mı bataklık mı olduğunu ortaya koyacaktır. Sokaklara ağaç isimlerinin yanı sıra başka bitkilerin, hayvanların ve kuşların isimleri verilebilir. Kentin belli mahalleleri, o mahallelerde daha önce bulunan doğal ortamlara göre isimlendirilebilir. Örneğin, Manhattan'ın Aşağı Doğu bölgesi, daha önce oradaki bataklık bölgelerin anısına konan uygun bir isimle, kentsel ortamla bütünleşen simgesel bir kimliğe büründürülebilir. Bu tür bir yaklaşım, bir zamanlar var olan çevreyi anımsatacağından, kentliler için bir tür eğitim işlevi görmüş olacaktır.

Metropolitan Müzesi için bir tür "Zaman Manzarası" yaratmayı öneriyorum: bu proje, kolonyal yerleşim olmadan önceki doğal çevrenin bir restorasyonu olacak şekilde tasarlanmıştır. Bütün kenti içine alacak bu tasarının bir modeli olacak heykel Metropolitan Müzesi'nde duracak ve tarihsel çevre sanatının merkezi konumunda olacaktır. Kentin belli bölgelerinde tarihsel "Zaman Manzaraları" yer alacaktır. Bunlar aracılığıyla, artık kentte bulunmayan kayın, meşe ve akçaağaç ormanları kente geri dönecektir. Her manzara, zamanı belli bir ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılacaktır. Bu kapsamda Canal Street'te bir bataklık arazi ve bir dereyi; Belediye binası önünde eskiden orada bulunan bir gölü yeniden yaratmayı öneriyorum. New York kenti için tasarladığım bu tür 50 öneri bulunmaktadır.

Dünya çapında birçok kentsel merkezde kendi doğal çevrelerinin tarihini içeren bu tür kamusal anıtlar gerçekleştirilebilir. Mimarların bir kentin mimarisini yenilemesi gibi, "Zaman Manzaraları" da bir kentin doğal çevresini yenileyebilir. Bu aslında kentteki yeni yapılanmayla birlikte gerçekleştirilecek bir rekonstrüksiyon ve belgeleme temelli bir örnek projedir. Büyük meydanlarda beton tarhlar içinde ağaç dikilecek yerde, tarihsel süreçte o yerde zaten yer almış bitkilerle yapılacak peyzajla "Zaman Manzaraları" yaratılabilir. Bu kapsamda bataklık gölleri, çimenlik araziler, yosunlu kayalıklar ve eğreltiotlu alanlar yaratılabilir. Böylece kent kendini mimari olarak yeniledikçe kendine özgü doğal kökenleri ve gelenekleriyle de yeniden buluşacaktır.

Kentler giderek daha çok kirlendiği için, tarihsel boyutuyla temiz havaya da anıtlar inşa edilebilir. Farklı mevsimlerde ve farklı tarihsel zamanlarda toprağın, ağaçların ve bitkilerin kokularını koruyan müzeler yapılabilir, bu müzelere insanlar neleri yitirdiklerini öğrenmek için gidebilirler. Birleşmiş Milletler'in sponsorluk yapabileceği bir temiz hava müzesi, farklı ülkelerin temiz havalarını sergileyebilir.

(...)
Kamusal anıtlar, paylaşılan değerlerin cisim bulmuş halidir. Bu değerler kamusal yaşantımızda bizzat var edilebilir; doğal olgular için kamusal kutlamalar düzenlenebilir. Neyin haber olup olamayacağıyla ilgili görüşlerimizi yeniden gözden geçirerek, hayatlarımızın bire bir bağlı olduğu doğal olgular daha çok gündeme getirilebilir. Kuşların ve hayvanların göçleri kamusal birer olay olarak duyurulmalı; uluslararası çapta tüm haberlerde yer almalıdır. Tekrarlayan doğal olgular kamusal düzeyde gözlemlenerek en uzun gün, en uzun gece, gündüz gece eşitliği gibi olgular hayatımızın daha çok fark edilen olguları arasında olmalı, yeni teknolojiler bunları daha çok gösterecek şekilde kullanılmalıdır. Teknoloji, insan gözünün görmediklerini görünür kılabilir, örneğin teleskopik görüntüler dev boyutlu projeksiyonlar halinde geniş kitlelere seyrettirilebilir; gökyüzü gösterileri düzenlenebilir. Kamusal anıtlar, bu tür gözlem anıtları gibi tasarlanarak, doğal olguların en iyi gözlemleneceği yerler saptanıp gözlemevlerine dönüştürülebilir. (...)

Neyin kamusal bir anıt olabileceği kavramı, bugün toplumsal yaşamın ne gibi unsurlardan meydana geldiğine ilişkin algımızın ve düşüncelerimizin sınırları genişledikçe yeniden değerlendirilmeye, yeniden tanımlanmaya tabidir. Doğal olgular, doğal olaylar ve gezegenimizde yaşayan tüm yaratıklar, insanlarla ve insanlara özgü olaylarla birlikte onurlandırılmalı ve kutlanmalıdır.

Robert Smithson*
Açıklama (1979)

Ülke çapında çok sayıda madencilik alanı, artık kullanılmayan taş ocakları, kirlenmiş göller ve nehirler var. Böylesi zarar görmüş yerlerin yeniden işlev kazanabilmesi için önerilebilecek pratik çözümlerden biri de 'Arazi Sanatı' kapsamında toprağı ve suyu geri kazanmanın yollarının aranmasıdır. Yakın dönemde Hollanda'da yeniden işlenip kullanılır duruma gelmek üzere ayrılmış bir kum ocağında çalıştım. Hollandalılar, fiziki coğrafya konusunda son derece duyarlılar. Madencilikle toprağın yeniden kazanılması arasında diyalektik bir ilişkinin kurulması gerekir. Sanatçı ve madenci, doğanın farklı açılardan temsilcileri olarak kendi konumlarının bilincinde olmalılar. Bu tür bir bilinç, madenciliğe ve endüstriye yansıyacaktır. Madenci teknolojinin soyutlamaları nedeniyle yaptığı şeyle ilgili farkındalığım yitirdiğinde, pratik ge-

* Robert Smithson (1938-73); Amerikalı heykeltıraş ve arazi sanatçısı. New York Art Students League'de Brooklyn Müze Okulu'nda eğitim gören Smithson, 1968'den itibaren Minimalizm ve Kavramsal Sanat'a yönelik ilgisini galeri ortamlarından dış ortamlara ve geniş arazilere taşıyarak Arazi Sanatı'nın önde gelen temsilcileri arasında yer almıştır. 1970'te bu tür sanatın en iddialı örneklerinden biri olan "Sarmal Dalgakıran"ı gerçekleştiren Smithson, 1973'te yeni bir projesini denetlerken uçak kazasında ölmüştür.

reksinimleri göz ardı edecektir. Dünyanın kömüre ve yollara gereksinimi var, evet, o halde kömür madenciliğinin ya da yol yapımının kirli atıklarına da bir çare bulunmalı. Ekonomi dünyadan soyutlandığında, doğal süreçlere kördür. Sanat, çevreciyle endüstrici arasındaki iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürülebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı çıkmaz yol gibi değil, birbiriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelidir. Sanat, ikisi arasındaki gerekli diyalektik ilişkiyi sağlayabilir. Kızılderililerin kayalık meskenlerinden ve toprak höyüklerinden ders alınmalı. Onlarda, doğanın ve gereksinimin uyumlu birlikteliğine tanık oluyoruz.

Richard Long*

Beş Altı Sopaları Aldı (1980)

Basit, pratik, duygusal, sessiz ve etkin sanat hoşuma gidiyor.

Yürümenin sadeliği,

Taşların sadeliği...

İnsanın elinin altında bulabileceği sıradan malzemeler, özellikle de taşlar hoşuma gidiyor... Dünyayı oluşturan malzemenin taş olması düşüncesi hoşuma gidiyor.

Sıradan şeylerin sanat olarak algılanması hoşuma gidiyor.

Bir tekniğe bağlı olmayan duyarlılık hoşuma gidiyor.

Sanatımın görünürlüğünün ve ulaşılabilirliğinin koşullara bağlı oluşu, ayrıca aynı anda hem kamusal hem özel olabilmesi, hem sahip olunabilmesi hem de olunamaması hoşuma gidiyor.

Yerlerle zamanlar, mesafeyle zaman, taşlar ve mesafe, zaman ve taşlar arasındaki şekillerin simetrisini kullanmak hoşuma gidiyor.

Çizgiler ve daireleri tercih ediyorum çünkü onlar işime yarıyor.

Benim sanatım bu geniş dünyada çalışmakla, neresi olursa olsun, dünya üzerinde olmakla ilgili.

Sanatımın temaları malzemeler, fikirler, hareket ve zaman. Nesnelerin, düşüncelerin, yerlerin ve eylemlerin güzelliği.

Sanatım, kendi duyularım, kendi içgüdülerim, kendi boyutlarını ve kendi fiziksel adanmışlığımla ilgili.

Sanatım, yanılsama ya da kavramsal değil, gerçek.

Gerçek taşlarla, gerçek zamanla ve gerçek eylemlerle ilgileniyorum.

---

* Richard Long (1945-); İngiliz heykeltıraş ve arazi sanatçısı. St. Martin's Sanat Okulu'nda eğitim gören Long, uzun yürüyüşü bir performans biçimine dönüştürmüş, doğal ortamlarda, doğal malzemeyle gerçekleştirdiği ve fotoğrafladığı enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Long, bu tür yürüyüşlerin anısı olarak biriktirilen doğal malzemelerle galeri ve müzelerde gerçekleştirdiği düzenlemelerin yanı sıra uzak ve genellikle ıssız coğrafi bölgelere yaptığı seyahatlerin kayıtlarını fotoğraf ve belge olarak da sergilemiştir. Arazi sanatının İngiltere'deki başlıca temsilcisi olarak nitelendirilen Long, 1989'da Turner Ödülü almıştır.

Sanatım kentsel olmadığı gibi, romantik de değil. Modern düşünceler, o düşünceleri alabilmesi olası pratik yerlere temellendirilir. Endüstriyel dünyayı ayakta tutan doğal dünyadır.

Ben dünyayı bulduğum gibi kullanıyorum.

Sanatım bazen çok uzakta bazen kalabalıkların tam ortasında olabiliyor, ama bana göre tüm yapıtlar ve tüm yerler eşittir.

Sanatım bazen görünür, bazen görünmez. (Sahip olunabilecek) bir nesne ya da gerçekleştirilmiş bir fikir olabilir. O yapıt hakkında bilgisi olan kişi tarafından paylaşılabilir.

Açık alan heykellerimi ve yürüyüş yerlerimi satın almak, onlara sahip olmak mümkün değildir. Yolların ve dağların kimseye ait olmaması, herkese ait olması düşüncesi hoşuma gidiyor.

Açık alan heykellerim, belli yerlerde konumlanmıştır. Malzemesi ve fikri o yere aittir; bunlarda heykel ve yer tek ve aynı şeydir. Yer, heykelden itibaren gözün görebileceği kadar geniş bir alanı kaplar. Heykelin yeri yürüyerek bulunur. Bazı yapıtlar yürüyüş sırasında rastlanan belli yerlerin bir toplamıdır; örneğin *Köşetaşları* böyle bir iştir. Bu yapıtta yürüyüş, yerler ve taşlar eşit derecede önemlidir.

Bir sanatçı olarak benim yeteneğim bir arazide yürümek, ya da yere bir taş bırakmaktan ibarettir.

Benim taşlarım, manzaranın boşluğu içinde kum taneleri gibidir.

Yürüyüş, *mekân* ve özgürlüğün ifadesidir ve bunun bilinci herkesin hayal gücünde yaşayabilir ki o da başka bir *mekândır.* Yürüyüş, toprak üzerine insanın ve coğrafi tarihin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. Haritalar, bunu görmemize yardımcı olur.

Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler.

Yol, pek çok yolculuğun mekânıdır. Dolayısıyla bir yürüyüşün mekânı, yürüyüşün öncesi ve sonrasıdır.

Bir yığın taşın ya da bir yürüyüşün eşit derecede fiziksel gerçekliği vardır, ama yürüyüş görünmezdir. Benim bazı taş işlerim görünebilir ama sanat olarak tanınmayabilir.

Sanatımın içindeki yaratılar kullandığım bildik biçimlerde –daireler, çizgiler– değil, onları yerleştirmeyi seçtiğim yerlerdedir.

İyi bir iş, doğru yerde, doğru zamanda bulunan doğru bir şeydir. Bir karşılaşma yeridir.

Bir ırmağı geçmek... Şöyle iyice bak, otur, ayakkabılarını ve çoraplarını çıkar, çoraplarını sırt çantana bağla, ayakkabılarını giy, çamurlara gire çıka yürü, otur, ayakkabılarını temizle, çoraplarını ve ayakkabılarını giy.

Yeni bir yürüyüş zamanı...

1981...ABD'de Ronald Reagan dönemi başladı...Çinli bilim adamları bir balığı klonladı...Faks makineleri yaygınlık kazanmaya başladı... **1982**...İlk kompakt diskler piyasaya sürüldü...İngiltere ile Arjantin arasında Falkland Savaşı çıktı...Joseph Beuys Kassel Documenta'da 7000 Meşe Projesi'ne başladı...Steven Spielberg'in "E.T." filmi çıktı... **1983**...Lech Walesa Nobel Barış Ödülü aldı...AIDS virüsü bulundu... ABD 'Yıldız Savaşları' olarak bilinen Stratejik Savunma Programı'nı başlattı...Jean Baudrillard'ın "Simülakr ve Simülasyonlar"ı yayımlandı... **1984**...Desmond Tutu Nobel Barış Ödülü aldı...Frederic Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" makalesi yayımlandı...İngiltere'de Turner Ödülleri verilmeye başlandı... **1985**...Mihail Gorbaçov Sovyetler Birliği'nde devlet başkanı oldu... İngiliz bilim adamları ozon tabakasının delindiğini duyurdu...Londra'da Saatchi Gallery açıldı...Afrika'ya yardım için Live Aid konseri gerçekleştirildi... **1986**...Çernobil'de nükleer facia oldu...İngiltere'de Thatcher'ın özelleştirme politikası uygulanmaya başlandı...Köln'de Museum Ludwig açıldı...Los Angeles'ta Çağdaş Sanatlar Müzesi açıldı... **1987**... Van Gogh'un "İrisler" resmi 53.9 milyon dolara alıcı buldu...Joseph Brodsky Nobel Edebiyat Ödülü aldı... **1988**...Salman Rüşdi'nin "Şeytan Âyetleri" kitabı dünya çapında tartışma yarattı...Stephen Hawking'in "Zamanın Kısa Tarihi" yayımlandı... Londra'da "Freeze" sergisi yapıldı... Jasper Johns'un bir resmi 17.1 milyon dolara alıcı bularak yaşayan bir sanatçıya ödenmiş en yüksek fiyat rekorunu kırdı... **1989**... Dalai Lama Nobel Barış Ödülü aldı...Louvre Müzesi girişi I.M. Pei'nin cam piramit tasarımıyla yenilendi...Berlin Duvarı yıkıldı...Sovyet ordusu Afganistan'dan çekildi...Doğu Almanya'da, Polonya'da Romanya'da, Macaristan'da ve Çekoslovakya'da komünist rejimler sona erdi...Çin'deki Tiananmen Meydanı'nda göstericilerin üzerine ateş açıldı...Andres Serrano'nun "Piss Christ" fotoğrafının bir kopyası Amerikan Senatosu'nda Muhafazakâr bir senatör tarafından yırtıldı...

ABD'de Richard Serra'nın "Eğik Kavis" yapıtı resmî otoritelerin kararıyla yıkıldı...Ayetullah Humeyni öldü...Telsiz telefonlar yaygınlaştı... Samuel Beckett öldü... **1990**...Irak Kuveyt'i işgal etti...Mihail Gorbaçov Nobel Barış Ödülü aldı...Nelson Mandela serbest bırakıldı...Güney Afrika'da ırkçılık rejimi sona erdi...Polonya'da demokratik seçimler yapıldı... **1991**...Körfez Savaşı başladı...Küresel ısınma tehdidi gündeme geldi...Boris Yeltsin SSCB'de devlet başkanı oldu...Sovyetler Birliği dağıldı...Jonathan Demme'in "Kuzuların Sessizliği" yılın en çok ilgi çeken filmleri arasında yer aldı...Nadine Gordimer Nobel Edebiyat Ödülü aldı... **1992**...Yugoslavya'da Müslümanlarla Sırplar arasında etnik kökenli çatışmalar çıktı...ABD'de Bill Clinton iktidara geldi... **1993**...Avrupa'da ortak para birimi için Maastricht Sözleşmesi imzalandı...İnternet kullanımı yaygınlaşmaya başladı...Vaclav Havel Çek Cumhuriyeti devlet başkanı seçildi...Steven Spielberg'in "Schindler'in Listesi" filmi çıktı... **1994**...Güney Afrika'da beyazların yönetimindeki rejim resmen sona erdi... Rusya Çeçenistan'ı işgal etti... **1995**... Yugoslavya'da barışın sağlanması için Dayton Anlaşması imzalandı... Jacques Chirac Fransa cumhurbaşkanı seçildi... **1996**... Japonya ilk DVD'leri piyasa sürdü... Nazilerin el koyduğu Yahudi mallarını elinde tutan İsviçre bankalarının tutumu büyük tartışma yarattı... **1997**...Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi açıldı... Sony ilk dijital kamerayı piyasaya sürdü... İngiltere'de İşçi Partisi Tony Blair yönetiminde 18 yıl sonra ilk kez iktidara geldi... Londra Kraliyet Akademisi'nde açılan "Sansasyon" sergisi sansasyon yarattı... İngiltere'de bir koyun klonlandı... **1998**...İnsan bedenine mikroçip yerleştirildi Kuzey İrlanda'da barış anlaşması imzalandı... **1999**...Kosova'da Arnavutları katleden Sırplar NATO müdahalesiyle silah bıraktı... **2000**...Londra'da Tate Modern açıldı... **2001**...ABD'de George W. Bush dönemi başladı...ABD'de İkiz Kuleler terörist saldırı sonucunda yıkıldı... **2003**...ABD Irak'ı işgal etti... **2006**...İkiz Kuleler'in yerine inşa edilecek Bağımsızlık Kulesi'nin yapımına başlandı...

Yeniden Boya, Yeniden İmge: Yeni Dışavurumculuk Dalgası ve Başka Resimsel Arayışlar

(1970... 1980...)

ALMANYA [YENİ FOVİZM, YENİ VAHŞİLER] GEORG BASELITZ, RAINER FETTING, JORG IMMENDORF, ANSELM KIEFER, HELMUT MIDDENDORF, MARKUS LÜPERTZ, A.R. PENCK... **İTALYA [TRANSA VANGUARDIA]** SANDRO CHIA, ENZO CUCCHI, FRANCESCO CLEMENTE, MIMMO PALADINO... **ABD** JULIAN SCHNABEL, JEAN-MICHEL BASQUIAT, JONATHAN BOROFSKY, SUE COE, ROBERT COLESCOTT, ERIC FISCHL, ROBERT LONGO, DAVID SALLE, SUSAN ROTHENBERG, NANCY GRAVES... **FRANSA [FIGURATION-LIBRE]** GÉRARD GAROUSTE...

"Yeni Dışavurumculuk", 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi 'geri dönüş', hem modernist sanatın, hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980'lere uzanan süreçte özellikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, "resmin geri döndüğünün" işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak "tuval"in cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır. Almanya'da Georg Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Markus Lüpertz (1941-); İtalya'da "Transavanguardia" akımıyla anılan Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-); ABD'de Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-), David Salle (1952-) gibi ressamlar, "Yeni Dışavurumculuk" şemsiyesi altında farklı resimsel kay-



Georg Baselitz, "Gözyaşları Döken Baş", tuval üzerine yağlıboya, 1986.

Resimlerini tepetaklak yapan ve sergileyen Alman ressam Baselitz, böylece izleyicinin dikkatinin resimsel öğelere çekildiğine inanmaktadır.

gıları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal/kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hale geldiği bir sanatsal ifade benimsemişlerdir. "Yeni Dışavurumculuk" potasında –hiç kuşkusuz bir sanat tarihsel dönemlendirme çabasıyla– eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası, 'dışavurumculuk'larından da anlaşılabileceği gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir. Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif'e olan eğilimidir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001) ya da İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir.

1980'lerde doruk noktasını yaşayan resme yönelik ilginin temelinde, kimi eleştirmenlere göre "görsel ve duyusal olana yönelik müthiş bir özlem"in ifadesi vardır. 1960'lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmiştir. 1981'de Londra'da Kraliyet Akademisi'nde açılan "Resimde Yeni Bir Ruh" gibi sergilerde farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, Picasso'dan Francis Bacon'a, Auerbach'tan David Hockney'ye uzanan bir çizgide figüratif resmin 'geri dönüşü' büyük bir heyecanla kutlanmıştır. Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer'in (1928-), "resim sanatına yönelik müthiş bir açlık" olarak gördüğü bu ilginin temelinde, 1970'li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 1980'lerde yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri de vardır. Sotheby's müzayede şirketinin 1980'li yıllarda sanata yatırım yapanların sayısının 1970'li yıllara göre dört kat arttığını ve sanata yılda en az 10 bin dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının 400 bini bulduğunu açıklaması, yaşanmakta olan piyasa hareketliliğine ilişkin önemli ipuçları verir. 1980'lerde resme yönelik ilgiyi ekonomik nedenlere bağlayarak daha eleştirel yaklaşımlar sergileyen eleştirmenler, resmin 'yeni bahar'ının tümüyle piyasa ekonomisine ve atölye-galeri-müze üçgeninde gelişen ilişkiler ağına bağ-

lı olduğunu, bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğun da pek bir ortak noktası olmayan sanatçıları bir arada pazarlamaya yarayan yapay bir etiket olduğunu savunmuştur.

Almanya'da zaman zaman "Yeni Fovizm" olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konduğu gibi, sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü, "ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?" gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur. Örneğin, 1970-72 yıllarında Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir. Büyük boyutla anıtsal resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce eleştiriye de uğrayan Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyandır. Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963'te Berlin'de polis tarafından el konan Georg Baselitz de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. 1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz'in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan 'dışavurumcu resimselliğine' çekmek adına bu şekilde yapılmıştır. Alman Yeni Dışavurumculuğu'nun Markus Lüpertz, Rainer Fetting (1949-), A.R. Penck (1930-) gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönden 20. yüzyılın ilk yarısında Nazilerin "Dejenere Sanat" diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman "Yeni Vahşiler" olarak adlandırılmışlardır.

Alman resminin iki ilginç figürü, Gerhard Richter (1932-) ve Sigmar Polke (1941-) 1980'lerde resme yönelik yoğun ilginin yaşandığı dönemde resimleriyle gündeme gelen sanatçılar arasında yer almışlardır. 1960'larda Pop Sanat'a ilgi duyan her iki sanatçı da 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte zaman zaman başka resimleri ya da başka üslupları alıntılayarak parodiye başvurmuşlardır. Soyut Dışavurumcu bir tavrı kavramsallıkla ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayan Polke'nin resimleri, modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliğindedir. Gerhard Richter'in geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotografik gerçekçilikten tekrenkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu olan simgesel öğeler de içermiş, Richter'in çağımızın sınıflandırılması en güç ressamları arasında sayılmasına neden olmuştur.

İtalya'da Yeni Dışavurumculuk, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın (1939-) 1979 yılında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino gibi bir grup genç İtalyan ressamını "Transavanguardia" adıyla anmaya, çalışmalarını desteklemeye başlamasıyla gelişmiştir. Avangard sanatın en ileri düzeyini nitelemek amacındaki "Transavanguardia" şemsiyesi altında toplanan ressamların ortak özelliği, figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir. İtalya'da Arte Povera akımından sonra uluslararası düzeyde dikkat çeken bir diğer akım olan "Transavanguardia", İtalya'nın üç büyük 'C'si olarak gündeme gelen Chia, Clemente ve Cucchi'nin kariyerleri çevresinde patlamış ve sönmüştür. İtalya'nın yanı sıra Amerika'da ve Hindistan'da yaşayan ve yaşadığı tüm yerlerin birikimini simgesel öğelerle resimlerine yansıtan Francesco Clemente özellikle otoportreleriyle dikkat çekerken, kuşağının önde gelen İtalyan ressamı olarak nitelendirilen Sandro Chia büyük İtalyan ustalarının resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alan resimleriyle tanınmıştır.

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun kuşkusuz en çok dikkat çeken ismi, Julian Schnabel'dir. Resimlerine yapıştırdığı kırık tabaklarla kendine özgü bir üslup geliştiren Schnabel, 1979 yılında New York'un ünlü galerilerinden Mary Boone Galerisi'nde açtığı sergisinde adeta yeni bir Pollock olarak gündeme gelmiştir. Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özellikle-

rinden birini oluşturmuştur. Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür. "Resimlerimde kullandığım bir öğe sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş... hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur" diyen Schnabel'in tavrı, aynı dönemin bir diğer Yeni Dışavurumcusu olarak gündeme gelen David Salle'in resimleri için de geçerlidir. Schnabel'in resimsel anlamda dışavurumcu tavrını paylaşmamakla birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayrım yapmamış; genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer bir imgeler silsilesinden oluştuğu söylenmiştir. Sanatsal özgünlüğün, sanatçının yarattığı değil, 'seçtiği' imgelerde olduğuna inanan, böylece Marcel Duchamp'ın ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olduğunu ortaya koymuştur. Aslında Amerikan Yeni Dışavurumcuları'nın tavrını en iyi özetleyen, Anselm Kiefer'in "Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır... Amerikan sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur" şeklindeki yorumudur. Gerçekten de Amerika'nın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların pek çoğunun ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımasını oluşturmalarıdır. Bu çerçevede gündeme gelen Eric Fischl, yaşamının zaman zaman sinemaya, televizyon dizilerine ve popüler tartışma programlarına yansıyan yüzüyle Amerikan banliyö yaşamını konu almış ve 1980'lerde Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken genç ressamları arasında yer almıştır. "Çağdaş bir Edward Hopper" olarak nitelendirilen Fischl, Pop Sanat'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü, "Amerikan rüyası"nın gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir.

1980'lerin Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü bir yandan Jean-Michel Basquiat (1960-88) ve Keith Haring (1958-90) gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve **"Graffiti Sanatı"** bağlamında ele alabileceğimiz genç ressamları gündeme taşırken, bir yandan da daha önceki kuşaktan ressam Philip Guston'ın (1913-80) öncülük ettiği **"Yeni İmgecilik"** hareketinin şekillenmesine yol açmıştır. Boyasallığı önemseyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışlarını duyuran Yeni İmgeciler arasında, ortak noktaları kadar farklı yönelimleri de bulunan Jonathan Borofsky (1942-), Donald Sultan (1951-), Jennifer Bartlett (1941 -), Neil Jenney (1945-), Susan

Rothenberg (1945-), Joel Shapiro, Joe Zucker (1941-) gibi sanatçılar sayılabilir.

Anselm Kiefer*
Donald Kuspit'e Açıklamalar (1987)

"Heidegger'in çelişkisini ilginç bulurum. Kitaplarını okumadım, ama Nazi olduğunu biliyorum. Öylesi parlak bir zekânın Nazilere yakınlık duyması nasıl mümkün olur? Heidegger toplumsal anlamda nasıl o kadar sorumsuz davranmış olabilir? Céline'de de aynı sorun var: sefil bir Yahudi düşmanıdır, ama harika bir yazardır. Entelektüel açıdan algıları bu kadar açık, bu kadar doğru düşünenler, nasıl oluyor da toplumsal anlamda bu kadar aptal ve sıradan bir konumu benimseyebiliyorlar? Bir resmimde bu durumu ifade edebilmek için Heidegger'in beyninde büyüyen mantarımsı bir ur resmetmiştim. Düşünce biçiminin çelişkisini, aslında genel olarak bütün düşüncelerin çelişkililiğini ifade etmeye çalışıyorum. Çelişki, sanatımın ana temasıdır. Almanya kadar çelişkilerle dolu başka bir yer yoktur. Alman düşünürler de bunu fark etmişlerdir. Örneğin Nietzsche ve Heine, Almanya'nın çelişkilerine yönelik duygularını, Almanya'ya duydukları nefretle ifade etmişlerdir. Bu çelişki, Almanya'nın Yahudilere yönelik tutumunda özellikle belirgindir. Hem Alman hem Yahudi olan Alman Yahudileri, bu çelişkinin somut bir örneğidir. Yahudiler, küstah Alman entelektüelliği karşısında ahlaki bir zıtlığı temsil ederler. Ben de sanatımda, tıpkı Heine gibi, hem Alman entelektüelliğini, hem Yahudi ahlakını aynı anda ifade edebilmeyi istiyorum.

(...)

Sanatın sorumluluk alması gerektiğine, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat, çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar 'saf' bir sanatın içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamda eylemcidir.

(...)

Günümüzdeki durum, fazlasıyla *ars gratia artis* olunca insana düşünecek fırsat kalmıyor. Sanat fazlasıyla ensestvari bir ilişkiler ağı içinde üretiliyor, dünyada olup biten hakkında düşünmektense başka sanatçılara, başka yapıtlara tepki veriyor. Bence sanat sanatın dışındaki olgulara tepki verdiğinde, gerçekten içsel bir gereksinimden kaynaklandığında en iyiye ulaşıyor."

* Anselm Kiefer (1945-); Alman ressam ve heykeltıraş. Hukuk eğitimi gören, ancak Horst Antes ve Joseph Beuys'tan sanat dersleri alan Kiefer, kavramsal sanat yaparak başladığı kariyerini ressam olarak sürdürmüş ve Alman Yeni Dışavurumcu resminin önde gelen temsilcileri arasında yer almıştır. Doğal malzemeler de kullandığı dev boyutlu anıtsal resimlerinde Almanya'nın eski tarihine ve Nazi dönemine ilişkin göndermelere yer veren Kiefer, oldukça karanlık ve karamsar bir dünya vizyonu sunan simgeci bir tarihsel anlatı anlayışına sahiptir.

Georg Baselitz*

Henry Geldzahler'e Açıklamalar (1984)

"1968 yılına gelene kadar, geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığımı hissetmeye başlamıştım. Fakat geleneksel resme inanmadığım için, zaten aldığım eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladım. Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından anlamdan bağımsız düşünmüşümdür hep, ayrıca çağrışımlardan da bağımsız.

Bu düşünceyi mantıklı sonucuna götürürseniz, insan resmine anlamdan soyutlanmış bir ağaç, insan ya da inek koyacaksa, o zaman alır onları, tepetaklak resmedebilir. Çünkü bu eylem, konuyu çağrışımlardan gerçekten uzaklaştırıyor; içeriğin yorumlanmasını engelliyor. Resim amuda kalktığında, tüm safralarından kurtulmuş oluyor.

(...)

Herşeyi yapabileceğini söyleyen insanlar vardır. Bunun için yetenek gerekir. Bende yetenek yok. Ben resim yapmayı bilmem. Ama insanın keşifler yapabileceğine inancım vardır: insanın yapacağı şeyi kendisinin keşfetmesi gerekir ki bu da yetenek gerektirmez. Bu, çok çalışmayla, kendiliğinden gelir. İnsanlar ressam olabilmek için yetenekli olmak gerektiğini sanırlar.

Bu böyle kabul edilmiştir çünkü resim akademilerinde böyle zannedilir. Ama bu fikir, yeteneği olmayan birçok ressam tarafından çürütülmüştür – ve aslında onlar da sanat tarihini en çok etkilemiş olanlardır. Yeteneğiniz varsa, bir kâğıdın üzerine gördüklerinizi, herkesin anlayabileceği bir şekilde resmedebilirsiniz. Bende öyle bir yetenek yok. Üstelik ben öyle bir yeteneğin bir engel teşkil ettiğine inanıyorum. Ben kendimi daha çok bu işin yabancısı olarak görüyorum, hani resim yap dendiğinde nokta nokta başlayanlar gibiyim.

(...)

Cézanne'ın erken dönem resimlerinden öğreneceğimiz bir şey varsa o da resim yapacaksan, önemli bir yaklaşımının, önemli bir nedeninin, önemli bir amacının olması gerektiğidir. Resim yapmak için bu tür bir motivasyon çok önemlidir. Cézanne'ın erken dönem resimlerinde bir çarmıha geriliş sahnesi, bir cinayet, bir tecavüz sahnesi illa ki tuvali kaplıyordu. Oradaki motif ya da temsil ne kadar önemliydi. Ama Cézanne bu konuda çok başarısızdı. Eğer yetenekli olsaydı, yapabilirdi. Şükür ki değildi."

---

* Georg Baselitz (1938-); Alman ressam ve heykeltıraş. Doğu Berlin'de başladığı eğitimine Batı Berlin Sanat Akademisi'nde devam eden Baselitz, 1960'lardan itibaren gerçekleştirdiği şiddet ve cinsel içerikli dışavurumcu resimleriyle dikkat çekmiş, gençlik döneminde bu tür resimleri arasında sansürlenen olmuştur. 1969 yılından itibaren resimlerindeki imgeleri tepetaklak resmetmeye başlayan Baselitz, böylece dikkati konudan çok tuval yüzeyindeki ham, dışavurumcu enerjiye çekmeyi amaçlamıştır. Baselitz, Berlin'de Yüksek Sanat Okulu'nda eğitimcilik de yapmıştır.

Enzo Cucchi*

Giancarlo Politi ve Helena Kontova'ya Açıklamalar (1983)

"Resim dediğin mucize gibi bir şeydir; resmi yapanı da hayret içinde bırakır. Zaten resim yapmak, hayrete düşmek içindir. İnsanı bu kadar hayrete düşüren başka bir şey yoktur.

(...)

Bu, imgenin uyandırdığı hayrettir. Bir bakıma bir dağı seyretmek gibidir. Aslında çok sıkıcıdır çünkü olduğu gibi durur ve hep aynıdır, ama aslında o dağ içinde tuttuklarıyla ne kadar inanılmazdır ve işte bu, insanda bir hayret duygusu uyandırır. Böyle bir dağı görmek insanın önüne bir gerçekçilik meselesi çıkarır – mesele dağı betimlemek mi olmalıdır yoksa özünü anlatabilmek mi? Bana göre o içsel sorun daha önemlidir çünkü gördüğün şey zaten gözünün önünden kaybolacaktır ve onu betimlemek o kadar önemli değildir – zaten betimleme yapan bir sürü resim vardır. Mesela bir tren raydan çıkar, bir bakarsınız bir ressam raydan çıkmış o trenin ya da bir depremin resmini yapmış. Sanki bir şey yapmadan önce mutlaka bir şey olması gerekirmiş gibi, bense tam aksini düşünüyorum. Ama o zaman da mesele bir enerji meselesine dönüşüyor.

(...)

Aslında mesele efsane meselesi! Felaketlerle dolu bir dünyanın bir şeye, somut bir imgeye tutunması gerekiyor. Bu inanılmaz zayıflık içinde aslında imge dünyanın son umudu. Fausto Coppi bisiklet şampiyonu olduğunda insanların onun yarışlarında kendilerini nasıl kaybettiklerini hatırlar mısınız? İşte aslında sanatta da aynı şey söz konusudur. Dünyadaki küçücük bir nokta tuhaf bir biçimde herkesin meselesi haline geliverir. Şimdi bütün dünyanın konuşmakta olduğu şu sanata bir bakın, Akdeniz'in küçük bir köşesinde belli bir nüfusun kültürü ve ruhsallığının ifadesi sonuçta. Bu diğer bütün sanatların anlamsız olduğu anlamına mı geliyor, hayır dünyanın başka yerlerinde, bizimkisi gibi, kendi kültürü kendi ruhsallığını yansıtan sanat üretildiği anlamına geliyor. Sonra bir de resim öldü diyorlar, yok bir gün geri gelecek diyorlar. Resim her zaman var olmuştur çünkü insanın ruhu her zaman aynıdır."

* Enzo Cucchi (1949-); İtalyan ressam. İtalyan Transavanguardia ekolünün ve Yeni Dışavurumcu akımın önde gelen temsilcileri arasında yer alan Cucchi, manzara çağrışımlı soyut mekânlar içinde figürlere yer verdiği resimlerinde yerel geleneklerden ve efsanelerden beslenen simgeci bir ifade benimsemiştir.

Julian Schnabel*

Donald Kuspit' e Açıklamalar (1987)

"İlk tabak resimlerime yol açan şey, çaresizliktir. Yaptığım hiçbir şeyden memnun olmadığım, kayıp bir dönem yaşamaktaydım. Derken bir gün Barselona'da iki mozaik gördüm: bir tanesi çok ünlü ve güzeldi, Gaudi'nin Guell Parkı'ndaki bir mozaiğiydi; diğeri ise kötü ve banaldi ve bir lokantada görmüştüm. Bunun üzerine ben de bir mozaik yapma isteği duydum, ama dekoratif olmayan bir mozaik yapabilir miyim diye düşündüm. İmgenin ve nesnenin –yani mozaiğin– aynı şey olması ilgimi çekmişti, ayrıca yüzeyin o ajite hali de hoşuma gitmişti. Benim ruh halimi anlatıyordu sanki. Teknik olarak bütün parçaların, hangi konumda hangi renkte olursa olsun, bütün içinde hangi işlevi görüyor olursa olsun eşit oluşu da hoşuma gitmişti. (...) Benim birçok resmimde bir manzara duygusu vardır, mozaik alan o duyguyu daha dramatik, daha çağrışımsal kılar. İmgenin daha çok soyut ya da temsilî olması o kadar önemli değildir benim için; ama görünen imgede derin espasın hem arkada hem de görünen sahneyle aynı yüzeyde oluşu hoşuma gider. Mozaik yüzeye moleküler bir ağırlık kazandırır. (...) Benim amacım yüzey üzerine yeni bir resim yapmak değil, yüzeyi reddeden bir şey yapmak – resimselliği reddeden, ama aynı zamanda resimselliği içeren bir şey. Kendi gerçeklik olan bir yapıt yapmak istiyorum, gerçekliğin illüzyonunu değil. (...) Tabak kullanmam, bazı insanların sandığı gibi, o sıralarda bir lokantada çalışmamla ilgisi yok. Tabaklar işlevsel olduğu için seçtim. Ayrıca kullanabileceğim bütün şeyler arasında en tedirgin edici şey tabaklardı. Nasıl görüneceği konusunda bir fikrim yoktu. Ama bu tedirgin edici hali yakalamak istiyordum. Tabaklar öyleydi, üstüne boya sürünce iyice öyle oldu. (...) Vazo gibi değil de aktör gibi olan resimler yapmak istiyorum. Renkle ve biçimle uğraşan sanatçılar var hâlâ – onlar gemiyi çoktan kaçırdı. Aktörler, duygularla ilgilenirler. Benim resimlerim duyguları ifade eder. (...) Benim için önemli olan resmilerimin bireylere seslenmesidir, sanat izleyicisinin sanat nosyonuna değil. (...) Tabak resimlerimde bazı insanlar yalnızca tabakları görüyorlar. Yüzeyden ayrılamıyorlar. Bu resimler agresif yüzeylerle ilgili değil, ifade edilemez, dile getirilmez olanın imgesel ifadesidir ve bu kendini ajitasyon olarak ortaya koymaktadır. Resimlerimin insanları ezmesini değil, kendi en özel benlik duygularının özünde yer alan o apaçık kendini iyi ifade edememeyi açığa çıkarsın istiyorum. Bu kaygılı ifade edememe hali, benim resimlerimde parlayan ışıkta bellidir ve bunu kimse fark etmiyor. Mozaik yüzey her zaman ifade edilemez, özel ve kaygılı bir ışık yaratmıştır."

* Julian Schnabel (1951-); Amerikalı ressam ve film yapımcısı. Houston Üniversitesi'nde sanat eğitimi gören Schnabel, kırık tabaklar, kumaşlar, ayrıca çalı çırpı gibi doğal malzemeler kullandığı dev boyutlu resimlerinde sanat tarihinden alıntılarla popüler kültür öğelerini yan yana kullanmış, bu tür resimleriyle 1980'lerde resim dünyasının en çok dikkat çeken sanatçıları arasında yer almıştır Kendi kuşağından ünlü ressam Jean Michel Basquiat'nın filmini anlatan "Basquiat"nın yanı sıra çeşitli filmler de gerçekleştiren Schnabel, Altın Küre, César, Altın Palmiye gibi ödüller almıştır.

Eric Fischl*

"Mesele Dışavurumculuk Değil" (1982)

Bence mesele, Dışavurumculuk değildir. Bence şu anda resimde olanlar ulusal kimliklerden kaynaklanmaktadır. İnsanlar, yeni anlamlar bulabilmek için kendi tarihlerinin içine gömülmüş durumdadır. Böylece öyle bir sanat çıkıyor ki, sanki İtalyanlık dışında başka bir şey açıklanamıyor. İngiltere'de de bir tür yeniden doğuş yaşanıyor. Fransa'da da öyle. Ve Almanya'da. İtalyanlarla Almanlar dönüp tarihlerine bakmaya başladıkları zaman, güçlü yönlerine geri dönüyorlar demektir. Birçok Amerikan sanatçısı da ana kaynaklara dönüyor bugünlerde – 50'lere, Pop Sanat'a– ama bence biraz daha geriye gitmek gerek. Çünkü daha da geriye gittiğinizde, Amerika'nın daha soyutlanmış olduğu zamanlara dönersiniz – ki o zaman Amerika'nın güçlü yönlerini bulmak kolay değildir, çünkü o zamanlarda Amerikan sanatçıları Avrupa'dan çok etkilenmişlerdir. Amerikan tarihine dönmek–diyelim bir 60 yıl kadar geri gitmek– Amerika'nın gücünü reddetmek gibi bir şeydir. Dove, O'Keeffe ve Hartley gibi sanatçıların en çok sevdiğim tarafı, yapıtlarının adeta dilsiz oluşudur, bir doğrudanlık vardır onlarda – mesela Dove'ın soyutlamalarıyla Kandinsky'nin soyutlamaları ne kadar farklıdır. Dove'ınkiler ne kadar harfi harfine, kör gözüm parmağına bir soyutlamadır. Ama ben onu algılayabiliyorum. Anlayabiliyorum. Ben kendi resimlerimde de aynı niteliği görebiliyorum, biçimsel bir tuhaflık ya da anlatı anındaki o tuhaflık gibi.

Dışavurumculuk benim için önemli olmuştur yalnız, onu da söylemeliyim, özellikle Max Beckmann'ın resimleri. Soyut çalışırken, Beckmann'ın "Ayrılık" resmini çok ilginç, çok heyecan verici bulmuştum ama boş ver demiştim kendi kendime, unut gitsin. Şimdi bununla uğraşamam. Sonra bir gün yine önünde durdum ve şu an görmekte olduğumu kendi kendime tekrar edeyim ve bakayım, bir anlamı olacak mı diye düşündüm. Sonra bir baktım, resmin amacını tam anlamıyla kavrayabiliyordum, alegorileri anlamadan, şu ya da bu figürü, şu ya da bu mitolojik karakterin anlamını bilmeden. Onu yalnızca bütünüyle bir anlatı olarak görebilmiştim ve anlatı resminin keşfi, bir üslup olarak Dışavurumculuk'tan çok daha önemliydi benim için.

"Ayrılık" resmi, soyut resmin ne kadar iflas ettiğini anlamamı sağladı, öyle bir ana gelmiştim ki soyut resimde gördüğüme artık inanmaz olmuştum. İmge her zaman örtük, saklı bir şeyler anlamına geliyordu, dolayısıyla o resmin anlamını bilmek için dışardaki göndermelerini bilmem gerekiyordu. Ve buna karşılık Beckmann'ın resmi orada duruyordu ve bütün anlamı kendi içindeydi. Referansları sanatsal referanslar değildi, kültürel referanslardı,

* Eric Fischl (1948-); Amerikalı ressam. Arizona Devlet Üniversitesi ve California Sanat Enstitüsü'nde eğitim gören Fischl, Amerikan banliyösündeki kültürel yapıyı ve gündelik yaşamı ele alan resimleriyle tanınmıştır. Bazı resimlerinde ensest, röntgencilik, ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konulara değinen Fischl, adeta fotografik bir üslup kullandığı resimlerinden yansıyan derin yalnızlık duygusu nedeniyle 'çağdaş bir Edward Hopper' olarak nitelendirilmiştir.

böyle olunca imgenin belli bölümlerini politik şiddete, tarihsel anlara ya da dinsel değerlere bağlayabiliyordum – genel kültüre ait olan bütün o şeylere yani. Ve bence bu harika bir şeydi. Bir anlamı vardı. Beckmann'ın mitolojik karakterlerini ilginç buluyordum ama kendi kültürümde o tür referanslara rastlamamıştım. Ben de resimlerimde o düzeyde bir mit yaratabilmeyi isterdim, ama olmadı, sanırım nedeni kültürel. Amerika'da böyle bir ikonografik geçmiş yok ne yapalım.

Beckmann'ın hikâyeciliğinin en ilginç özelliği, psikolojik özelliği, kadınlarla erkeklerin ilişkileri, bu ilişkilerin nasıl geliştiği. Kişisel meselelerin geniş saklı anlamları var. Sosyal ve politik meselelere göndermede bulunurlar. Beckmann'ın resimsel dilinin kapsamı da ne kadar geniş. Siyah bir çizgiyle ayrılmış bölümler var, sonra tek bir ten rengiyle doldurulmuş ve resmin başka alanlarında tek bir kola, bir göğse, bir bacağa, bir damarın ayrıntısına ya da bir dananın arkasına psikolojik yatırım yapmakta. İşte o noktalarda ne kadar obsesif olduğunu, tutkulu olduğunu hissedersin. Bence bu müthiş bir deneysel zenginliktir ve bu özellik örneğin bir Kirchner'de ya da Nolde'de yoktur, onlar bütün olayları görkemli bir biçimde sunmakla yetinir. Beckmann sanatının psikolojisi konuya sahip çıkmasıdır. Bu tamamen yalnızca onda olan biricik bir şeydir.

Öteki Dışavurumcuların doğrudan yaklaşımı –Beckmann dışında– ressamın her şeyi tek bir fırça darbesine sığdırmaya çalıştığı, hiç örtük değildir. Bense resmin artık daha sessiz olmasını istiyorum, resmin bazı bölümlerin mümkünse tamamen sessiz olmasını. Dolayısıyla resim yaptıkça daha tıkız hale geliyorum ve şaşırıyorum, sonra Degas'yı düşünüyorum, hani resmin hangi bölümüyle ilgili olduğunu hemen anlayabildiğin bir ressamdır ya o. Uzaktan bir imgenin bir vazo mu olduğunu görüyorsan yakına girdiğinde birkaç fırça darbesi olduğunu fark edersin. Beckmann da bunu psikolojik açıdan yapmıştır. Resim yapma şeklinde şu karakterin ötekinden daha az önemli olduğunu ya da vücudun şu bölümünün o bölümünden daha önemli olduğunu görebiliyor insan.

Sanat bir tiyatro gibidir. Tiyatroda fısıldadığında izleyicinin sesini duyabilmesi gerekir sözgelimi. Kısacası sanatçının belli incelikleri yaptığını hissettirebilmesi gerekir. Kötü resim yapsa da ressamı iyi ressam yapan budur. Elini öyle bir yapmalıdır ki kötü resim yapmakta olduğunu gösteren iyi bir ressam olduğunu hissettirebilsin. Sonuç olarak resim bir zanaat işidir. İyi zanaatkârlar, o kadar iyi olmayan zanaatkârlar vardır. Bir Soyut Dışavurumcu 20 yıl boyunca resim yüzeyini lekeleyip bıraktıktan sonra, ne yaptığını bilmiyormuş gibi yaparsa saçma olur. Ne yaptığının tümüyle farkındadır. O ana kadar zanaati de gelişeceği kadar gelişmiştir, o da artık dünyaya belli bir şekilde bakan ve öyle resimler yapan olgun bir sanatçı olmuştur. Ressamın dünyaya ilişkin vizyonunu gösterebileceği biçimsel araçlara sahip olması çok önemlidir, ama vizyonunun ilginç olması da çok işe yarar.

Postmodernizm ve Yeni Kavramsalcılık

(1970... 1980... 1990... 2000...)

ABD SHERRIE LEVINE, CINDY SHERMAN, BARBARA KRUGER, JENNY HOLZER, RICHARD PRINCE, HANS HAACKE, THOMAS LAWSON, DAVID SALLE, MIKE BIDLO, LOUISE LAWLER, ANDREA FRASER, FRED WILSON... İNGİLTERE VICTOR BURGIN, DAMIEN HIRST, LIAM GILLICK, MICHAEL LANDY, GILLIAN WEARING...

Sanat çevrelerinde 1970'li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan "Postmodernizm" teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. "Postmodernizm Nedir?" adlı kitabında Charles Jencks, "modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey "yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle" bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, 'söylem' tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir 'medya toplumu' haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramaksa, olanaksız gibidir. Steven Connor, böyle bir çabayı 'teorik intihar'la eş tutarak, "Postmodernizme varmak üzere bir kalkış noktası bulma çabasıyla elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmanın" zorluğundan söz eder. Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı 'büyük anlatılarının' ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonuna işaret eden postmodernizm, Charles Harrison'ın vurguladığı gi-



Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No. 17", 1978, siyah-beyaz fotoğraf, Verbund Koleksiyonu izniyle.

Cindy Sherman'ın 1970'lerde başladığı "İsimsiz Film Kareleri", her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde gösterir. Sherman'ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür.

bi, özünde "modernizm"in nasıl tanımlandığıyla da son derecede ilişkilidir.

Steven Connor'un, muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss (1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-90) ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, "iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye" çalışır. Bu çerçeve, "tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, 'yapıt'ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı" koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm 'orijinallik' ve 'özgünlük' gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsalcı sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin– diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir.

Özellikle 1980'li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalcılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre postmodern sanatçı, işte bu nedenlerle, bir tür "gösterge manipülatörü"dür. Birey-sanatçı kültüne karşı çıkarken orijinal, biricik sanat yapıtı olgusunu dışlayan Yeni Kavramsalcılar, Sherrie Levine (1947-), Mike Bidlo (1953-), Glenn Brown (1966-) gibi sanat tarihinden veya Thomas Lawson (1951-), Cindy Sherman (1954-), Barbara Kruger (1945-), Richard Prince (1949-) gibi medya ve film dünyasından bire bir alıntılar yapmış, ya-

şadığımız dünyanın 'görsel kültür'ünün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir.

Bu irdelemeyi yapısökümcü bir yaklaşımla gerçekleştiren Yeni Kavramsalcı sanatçılar, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür kılmaya çalışmışlardır. Madan Sarup'un, "asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resmi X ışınları altında görmeye" benzettiği yapısökümcü yaklaşım, Yapısalcılık sonrası düşüncenin bir uzantısı olarak "bütün siyasal dizgelerin yapılarını ve toplumsal kurumların iktidarlarını açığa çıkaran bir çaba" niteliğiyle, postmodern dönemde birçok sanatçıya yol gösteren başlıca yöntem olmuştur. Bu açıdan bakıldığında postmodern dönemde üretilen yeni kavramsalcı pek çok yapıt, dilin gerçekliği yansıtmayıp onu oluşturduğu, kişiyi "özne" kılanın dil olduğu, "insan doğası" anlayışının kültürelden yana reddedildiği, "doğru" ve "mantık" terimlerinin değerinin sorgulandığı, "kişisel"in toplumsaldan ayrılamayacağı ve siyasal olduğu gibi düşünceleri gündeme getirmiş, dilbilim, psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlardan beslenen bir kuramsal temelde daha 'okunaklı' olmuştur.

Yeni Kavramsalcılar ve Medya Eleştirisi

Guy Debord'un 1967 tarihli *Gösteri Toplumu* adlı kitabı, postmodern dönemin sanatçılarının tüketim ve gösteri toplumuna bakışını önceleyen önemli bir kaynaktır. 1960'ların Sitüasyonist akımının öncülerinden Debord, kitabında kapitalist toplumsal düzenin ileri aşamasında üretimin yerini tüketimin aldığından, kapitalist ekonomik düzenin kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü mekanizmalar yaratmasından, bireyin pasif bir tüketiciye dönüşmesinden söz ederek, bu düzenin kitle iletişim araçları sayesinde bir tür 'gösteri toplumu' yarattığını öne sürmüştür. Kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzuların büyüsüne kapılan bireyin tükettikçe yaşadığı yapay mutluluksa, gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsama olarak nitelendirilmiştir. Debord ve Sitüasyonistler, 1980'lerin yeni kavramsalcı sanatçılarından çok önce, 'gösteri'yi görünür kılmakta sanatın işlevsel olabileceğine inanmakla birlikte, zaman içinde sanatın her koşulda bir tüketim nesnesine dönüşümüne de tanıklık etmişlerdir. Bu gözlem, kapitalist toplumun ileri aşamasında sanatın direnç gösteremeyen bir tüketim nesnesinden ibaret olduğunu ileri süren Fransız düşünür Jean Baudrillard tarafından da dile getirilmiştir. 1980'lerin Yeni Kavramsalcı sanatçılarınının ironik yaklaşımlarının temelinde, hiç kuşku-

suz bu yönde oluşmuş bilincin izleri vardır. Bu dönemin kavramsal sanatçılarını 1960'lı yılların kavramsal sanatçılarından ayıran da budur.

Gerçekliğin yerini imgelerin aldığı 'bilgi toplumu'nda gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri, 1980'lerde gündeme gelen pek çok sanatçının yapıtında adeta görsel ifadesini bulur. Bu dönemin sanatçıları, kitle iletişim araçlarından yayılan imgeler bombardımanının gizlediği toplumsal düzenin stratejilerini açığa çıkaran yapıtlar üretmişler, belgesel, dram, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimlerini harmanlayarak gerçeklikle kurgunun iç içe geçtiği kültürel ürünlerin gündelik yaşam üzerindeki etkisini sorgulamışlardır. Pek çok yapıtta, çoğu zaman kuramsal alanda yanıtları aranan birçok soru gündeme gelmiştir: Etrafımızı saran imgeler kimler tarafından yaratılmakta ve kim adına konuşmaktadır? Bu imgeler kimin gereksinimlerine hizmet etmekte, kimin amaçlarını ve değer yargılarını yaymaktadır? Medya imgelerinin bu denli güçlü ve ikna edici olabilmesinin sırrı nedir? İmgeler arzularımızı ve bilincimizi nasıl etkilemektedir? Medyanın kurguları, zaman içinde gerçeklik gibi mi algılanmaktadır? İmgeler bombardımanı içinde sanatsal imgelerin yeri, işlevi, etkisi ne olabilir?

Amerikalı sanatçı Thomas Lawson, tüm bu sorulara çeşitli yanıtlar getirebilmek için 1970'lerden itibaren tüketim ve gösteri kültürünün sunduğu görsel dağarcığı kendine mal eden sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. İronik bir yaklaşımla medyanın temsil biçimlerini taklit eden Lawson, böylece görsel stereotiplerin ne denli ideolojik olduğunu göstermiş, izleyicinin bu tür bildik imgelerle "asimile edilişi"ni engellemeye çalışmıştır. Barbara Kruger ise, kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapısöküme uğratmayı amaçlamıştır. Dergilerden, takvimlerden, sağlık/güzellik rehberlerinden seçtiği hazır-imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokan Kruger, toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa vurmayı amaçlamıştır. Eski bir grafik tasarımcı olarak reklam imgelerini ve dilini kendine mal ederek yeniden üreten Kruger, erkek-egemen medyanın yarattığı kadın stereotipleri üzerinden erkek bakışının şekillendirdiği dünyada kadın olmanın anlamını sorgulamıştır. Jenny Holzer'ın (1950-) kamuya açık alanlarda elektronik panolar üzerinden çevreye yaydığı 'özlü sözler'inde de tıpkı Kruger gibi, belli bir mesaj vermek kaygısı sezilir. Holzer, toplumsal yapı içinde yalnızca cinsiyet ayrımcılığının yansımalarına değil, genel olarak tüketim

kültürünün ne tür bir birey, ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Holzer'ın tümüyle kendine ait 'özlü sözler'i, kolektif bilinçaltına yönelen bir iç ses gibidir: "Beni Arzularımdan Koru!"...

"Bizler medyanın çocuklarıyız" diyen Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980'lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasındadır. 1977'den itibaren gerçekleştirdiği "İsimsiz Film Kareleri"nde Amerikan filmlerindeki kadın stereotiplerini ele alan Sherman, kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmiştir. Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben'ini paramparça ederek yapısöküme uğratmaktadır. Sherman'ın mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğraftır: Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur. Fotoğraf bu dönemde yalnızca Cindy Sherman'ın değil, pek çok sanatçının yeğlediği bir ifade aracı olmuştur. Rosalind Krauss'a göre bunun nedeni, fotoğrafın postmodernizmin başlıca ifade aracı olarak resmin yerini almış olmasıdır.

Sherrie Levine'ın ünlü erkek sanatçıların yapıtlarını çeşitli biçimlerde kopyalayarak kendine mal etmesi, 1980'li yılların Yeni Kavramsalcı sanatına bir başka örnektir. Duchamp'ın seçtiği hazır-nesnelere göndermede bulunarak, ayrıca Pop Sanat geleneğini de arkasına alarak hazır-imgeler kullanan Levine, özellikle Walker Evans gibi modern fotoğraf ustalarının fotoğraflarını seçerek oluşturduğu kopya fotoğraflarıyla büyük tartışma yaratmıştır. Kopyaladığı fotoğraflara kendi imzası dışında yeni bir şey eklemeyen, ama her birini sahiplenerek yeni bir anlamla 'çoğaltan' Levine'ın tavrı, fotoğraf gibi çoğaltılabilir bir mecrada bile orijinallik ve biriciklik gibi olguların aranmasına yönelik bir tepkinin yanı sıra tarih boyunca meşru kılınmış erkek sanatçı-kadın sanatçı ayrımını da bir biçimde hatırlatmıştır. Levine gibi cinsiyet ayrımcılığına odaklı olmayan, ama benzer bir şekilde Picasso'dan Duchamp'a, Pollock'tan Yves Klein'a uzanan bir dizi ünlü erkek sanatçının yapıtlarını yeniden üreten Mike Bidlo ise, birçok sanatçının yapıtlarını kendine mal ederek 'sanatçı kültü' olgusunun büyüsünü bozmayı amaçlamıştır. Modern sanat 'tanrılarının' otoritesini sarsan Bidlo, Yves Klein'ın antropometri performanslarından Pol-

lock'un Peggy Guggenheim'in şöminesine işemesi ya da Andy Warhol'un atölyesi Fabrika gibi 20. yüzyıl sanatının belli başlı anılarını ve mekânlarını tekrar eden performanslar da gerçekleştirmiştir.

Jackson Pollock, Kenneth Noland, Andy Warhol gibi ünlü Amerikalı sanatçıların yapıtlarının satış ortamlarında ve koleksiyoncu evlerinde çekilmiş fotoğraflarıyla gündeme gelen Louise Lawler ise, sanatın ticari dolaşıma girdikten sonra macerasını gözler önüne sermiştir. Sanat yapıtlarının modernist galerilerin kapsayıcı aurasından yoksun halini gösteren Lawler, izleyiciyi yaşanan etki yitimine tanık etmiş, galeri mekânının otoritesini düşünmeye çağırmıştır. Lawler'ın yaklaşımı, postmodern Yeni Kavramsalcılığın başlıca ilgi alanlarından birini oluşturan kurumsal eleştiriye yönelmiştir. Kurumsal eleştiri, müze mekânlarında tarihsel ve toplumsal anlatıların nasıl kurgulandığını araştıran, beğeni ölçütlerinin nasıl ve hangi ideolojik nedenlerle şekillendirildiğini irdeleyen, müze ve galeri gibi mekânların otoritesini sorgulayan bir sanatsal pratik biçimidir. 1970'lerden itibaren "Gerçek Zamanlı Sosyal Sistemler" adını verdiği yapıtlarında sanat kurumlarının ardındaki politik ve sınıfsal yapılanmaları ve ilişkiler ağını gözler önüne seren Alman sanatçı Hans Haacke'nin öncülüğünde gelişen bu yaklaşım, sanat üretimini bir kurum olarak irdelemekte ve yapısöküme uğratmaktadır. Bu tür kurumsal eleştiriye yönelen Yeni Kavramsalcılar arasında 1989 yılında Philadelphia Sanat Müzesi'nde müze rehberi kılığına girerek müzenin otoritesini sarsmaya yönelen esprili performanslar yapan Amerikalı sanatçı Andrea Fraser (1965-) ile 1992 tarihinde "Müzeyi Mayınlamak" projesinde müze koleksiyonlarındaki anlatıların nasıl tersyüz edilebileceğini gösteren Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Fred Wilson (1954-) sayılabilir.

Günümüzün Yeni Kavramsalcı yaklaşımlarıyla dikkat çeken sanatçılar arasında, başta Damien Hirst (1965-) olmak üzere resimden heykele, enstalasyondan performansa ve videoya uzanan bir ifade çeşitliliği içinde çalışan "Genç İngiliz Sanatçıları" yer alır. Köpekbalığı, inek, kuzu gibi hayvan ölüleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlarında ölüm temasını günümüze özgü birer 'natürmort' aracılığıyla irdeleyen Hirst, son yıllarda gerçekleştirdiği yapıtlarında değerli taşlar kullanarak sanat yapıtının değerini belirleyen olguları sorgulamaya başlamıştır. Genç İngiliz Sanatçıları'ndan Michael Landy (1963-) ise, aralarında sanat yapıtlarının da bulunduğu tüm malvarlığını lime lime parçalayarak yok ettiği "Çöküş" (2001) başlıklı enstelasyon ve performansıyla tüketim kültürünün dinamiklerini gözler önüne sermiş, varlık/yokluk olgularının günümüzde yalnızca maddiyatla ölçülmesinininin anlamını sorgulamıştır.

Cindy Sherman*
Açıklama (1982)

İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulugözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır: işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum.

Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir.

Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama o kadar.

Karakterleri hazırlarken, neye karşı çalıştığımı belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum.

Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında ne kadar kendini beğenmiş ve narsist biriymişim gibi bir yanlış izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o kadar kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum. Aslında dünyadaki en aptal şeylerden birini yapmıyor muyum? Bir çocuk gibi giyinip, elime fotoğraf makinesini alıp, güzel resimler oluşturmaya çalışıyorum. Ve insanlar buna tav oluyorlar. (Bir an için yaptığımın o kadar da büyük bir meydan okuyuş olmadığı hissine kapılıyorum.)

İzleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor.

Barbara Kruger**
"Resim Çekmek" (1982)

Günümüz sanat ortamında (sonuçta piyasa her türlü etkinliği alışılagelmiş hale getirdiği için daha çok kuramsal düzeyde) muhalif bir dalganın ortaya

* Cindy Sherman (1954-); Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı. Buffalo Devlet Üniversitesi'nde resim eğitimi gören Sherman, öğrencilik yıllarından itibaren fotoğrafa yönelmiş, kendi çektiği ve rol aldığı fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin şekillenme süreçlerini irdelemiştir. Fotoğraf, performans, film gibi farklı disiplinleri barındıran yapıtlarında medyanın kültürel yansımalarını görünür kılan Sherman'ın "Büro Katili" (1997) adında uzun metrajlı bir filmi de bulunmaktadır.

** Barbara Kruger (1945-); Amerikalı kavramsal sanatçı. Parsons Tasarım Okulu'ndaki eğitimini yarıda bırakarak Amerikan moda yayıncılığı endüstrisinin belli başlı dergilerinde grafik tasarımcı olarak çalışmaya başlayan Kruger, yine grafık tasarıma dayanan yapıtlarında bu dünyanın yaydığı ideolojik mesajları ele alarak, kitle kültürünü şekillendirici unsurlarını irdelemiştir. Tümüyle kendine mal ettiği reklam-moda imgelerini kullanarak bunları çarpıcı mesajlarla yeniden üreten Kruger, 2005'te 51. Venedik Bienali'nde Altın Aslan ödülünü almıştır. Kruger, California Üniversitesi'nde eğitimcilik de yapmaktadır.

çıktığını; deneyselliğin ya da atölye pratiğinin ötesinde bazı üretim, daha doğrusu yeniden üretim süreçlerinin gündeme gelmeye başladığını söyleyebiliriz. Parodi sayesinde ritüel törensellik yok oldukça, 'mış gibi göstererek' serbest okumalar yapılmaya başlanıyor.

Günümüzde bu stratejiyi benimsemiş birkaç sanatçı var. Sanatın alt-kültürü içinde yer alan bu üretim, pazarlanabilirliği kanıtlanmış medya imgeleri arasından bir resmi alıntılamak ve kendine mal etmekle gerçekleşiyor. Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden, televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından (fotoğraf, resim ya da heykel olsun) alıntılar yapmak, o yapıtın 'özgün' işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek, doğal görüntüsünü gerilime sokuyor. Bir imgenin kırpılması, yeniden çekilmesi, bir yerine yazı eklenmesi ve yeniden oluşturulması gibi müdahaleler, imgenin yeterliliğine, özgünlüğüne, müellifine ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getiriyor.

Parodik bir düzeyde bu tür işler, başlangıçtaki okumalarımıza meydan okuyarak, sürekli tekrarlanan bir stereotip olmaktan çıkarlar. Öte yandan, eleştirel yapıtın orijinalin kendi gücüne yenilmesi, böylece bir klişenin yüceltilmesine hizmet etmesi de mümkündür. Yapısökümcü bir araç olarak tekrarın kullanımı ilginç olabilmekle birlikte, klişenin bu şekilde yüceltilmesi dekoratif amaçlı kullanılanı adeta dinsel bir seviyeye yüceltebilir. Bu durumda yapıtın, popüler kültürün imge repertuarındaki yeni bir vızıltı ya da en basitinden ilahi bir kitsch gibi algılanması söz konusu olabilir. Yapıtın mizahi yönüyle ortaya konacak olumsuz tavrı ise, izleyicinin keskin kibrini kutlamaya yarayabilir. Buradaki sorun, imgenin ima ettiğini algılayabilmekte, bir imgenin yerine diğerini koyabilmekte, birini birincil diğerini ikincil gibi düşünmemekle giderilecek, o zaman saklı olan açığa çıkacak, sonuç çıkarmak kendiliğinden mümkün olacaktır.

Sherrie Levine*
Açıklama (1982)

Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim, kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacılar Bouvard ve Pécuchet gibi, biz de resmin tam da hakikati olan o de-

* Sherrie Levine (1947-); Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı. Wisconsin Üniversitesi'nde eğitim gören Sherrie Levine, 1980'li yıllarda gündeme gelen Yeni Kavramsalcı eğilimlerin başlıca temsilcileri arasında yer almıştır. Sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal eden sanatçı, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerine odaklanmış, sanat yapıtlarının özgünlüğü ve mülkıyeti gibi konuların yanı sıra imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamlarını irdelemiştir.

rin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntıladıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmek zorundadır.

Hans Haacke*

Jeanne Siegel'e Açıklamalar (1984)

"Politik sanat dediğimiz olguyu tematik bir çerçeveye indirgemek istemiyorum. Doğrudan belli bir politik olaya göndermede bulunmayan ama ideolojik bir eleştiri içeren işler de politik sanat kapsamında değerlendirilmeli. (...) Ne zaman politik sanat dendiğini duysam tüylerim diken diken oluyor. Bu terimle ele alınan yapıtlar bir bakıma tek boyutlu, kaba bir okumaya indirgenmiş oluyor. Daha da kötüsü, 'politik' olarak adlandırılmayan yapıtların herhangi bir ideolojik içeriği yokmuş, dolayısıyla politik göndermesi yokmuş gibi düşünülüyor. Tabii bu büyük bir yanılgı. Sanat denen şeyi yaymaya çalışan ve herhangi bir perspektifi tercih etmiyormuş gibi görünmek isteyenlerin yarattığı bir mit bu. Bilinç endüstrisinin her ürünü, genel ideolojik ortama katkıda bulunur.

(...)

İnsan sanat dünyasının genel olarak sosyal dünyayla ne tür bağlantılar içinde olduğunun bilincine vardığı zaman, onaylamadığı birtakım güç ilişkilerine girmemek için ne yapmak gerektiğine bakıyor. Bu sorunlarla boğuşmanın bir yolu belki de benim yaptığım gibi o sorunları işin bir parçası olarak görmek, o ilişkileri açık etmek, yeterince mayın döşeyerek işin o kurumlar tarafından hemen öğütülmesine engel olmak. Böylece yapıt en azından bir süre için bile olsa sanatçının amaçladığı bir işlev kazanmış oluyor. Başlangıçta hem sanat ortamının bir parçası olmak hem de ona dışardan bakmak gibi bir becerim yoktu tabii. O mesafeyi kazanmak için belli ölçüde yabancılaşabilmek gerekiyordu. Sonra da bakıyorsunuz bütün tarih boyunca sanat şu ya da bu meseleye bir araç olarak kullanılmış. Dolayısıyla o geleneğin farkında ola-

* Hans Haacke (1936 -); Amerikan vatandaşı Alman kavramsal sanatçı. Kassel Devlet Sanat Akademisi'nde ve Fullbright bursuyla okuduğu Temple Üniversitesi Tyler Sanat Okulu'nda eğitim gören Haacke, erken dönem yapıtlarında çeşitli doğal malzemelerle çalışarak doğal süreçleri/sistemleri irdelemiş, 1970'lerden itibaren ilgisini sanat dünyasının kurumlarına yönelterek kültürel süreçlerin ve sistemlerin arka planını araştırmaya başlamıştır. Günümüzde politik sanatın öncüleri arasında sayılan Haacke, 1967-2002 yılları arasında New York'taki Cooper Union Okulu'nda eğitmenlik yapmıştır. 1993 yılında Venedik Bienali'nde Almanya'yı temsil etmiş, "Germania" adlı enstalasyonuyla bienalin büyük ödülü Altın Aslan'ı almıştır.

rak kendi inandığın şeylerin peşinden gitmek gerekiyor. Bunun kulağa son derece melodramatik geldiğinin de farkındayım.

1970'li yılların başında yaptığım işler duyulara daha kapalıydı hiç kuşkusuz. En azından o dönemde yaptığım anketlerin doğası gereği öyleydi o işler. Kapsamlı bir bilgiyi okura iletmek, yapıtların ister istemez kavramsal sanat denen yaklaşımın içinde gerçekleşmelerine neden oldu. Biçim ve içerik şimdi olduğu gibi o zaman da birbirine bağlıydı elbette ya da iç içe geçmişti. Bazen kullanılan imgenin biçimi anlama örtük olarak katkıda bulunuyordu ve bazen de bu, o günün en moda üslupsal tercihlerini de içeriyordu. Kültürel manzaranın bir parçası haline gelmek, onu kullanmak önemli olan bir konuyu aktarabilmeye bazen katkıda bulunmuş oluyor. Yaldızlı bir çerçeve son derece zengin görünürken, aynı zamanda bir gösterge işlevi de yükleniyor. Bu da yeni bir şey değil. Pek çok şey gibi bunu da Duchamp'a borçluyuz. Kendine mal etmek, buna verilen yeni, gösterişli bir isim, o kadar. Belli bir üslupsal tarzının olması o kadar da ilginç değil. Ama varolan belli türleri üzerine almak, kendine maletmek, son derece güçlü bir göstergeye dönüşebiliyor. Bu da onu son dönemin fırsatçı modalarından ayırıyor."

Jenny Holzer*

Özdeyişler (1977-)

Gücün istismarı insanı hiç şaşırtmıyor
Eylem düşünceden daha tehlikelidir
Yabancılaşmanın sonucu ya egzantriklerdir ya da devrimciler
Grup dayanışmasını arttırmak adına sapkınlar kurban edilir
Çok yemek suçtur
Mutlak itaat bir özgürlük biçimi olabilir
Biraz bilgi epey mesafe kat ettirir
Bir erkek anne olmak ne demek bilemez
Pozitif tavır büyük fark yaratır
Zamanlama duygusu dehanın kanıtıdır
Tek bir olay sonsuz şekillerde yorumlanabilir
Güçlü bir görev bilinci insanı hapseder
Soyutlama bir tür dekadanstır
Hırs kendinden hoşnut olmak kadar kötüdür
Elitler kaçınılmazdır

* Jenny Holzer (1950-); Amerikalı kavramsal sanatçı. Ohio Üniversitesi, Rhode Island Tasarım Okulu ve Whitney Müzesi Araştırma Programı'nda eğitim gören Holzer, etrafındaki kültürel verilerden alıntılayarak ya da süzerek yazdığı 'Özdeyişler'iyle tanınmış, günümüz insanının korkularına, kaygılarına, meraklarına ve arzularına ilişkin ipuçları veren bu özlü sözleri kamusal alanlarda sergilediği enstalasyonlarıyla dikkat çekmiştir.

Öfke ve nefret yararlı motivasyon gücü uyandırabilir
Her türlü fazlalık ahlakdışıdır
Yapay arzular dünyaya zarar vermektedir
Bazen bilinçaltı bilinçli akıldan daha hakikidir
Otomasyon ölümcüldür
Gerçekten kötü insanları korkunç cezalar beklemektedir
Kötü niyetler iyi sonuçlar doğurabilir
Mutlu olmak her şeyden daha önemlidir
Yargılamak hayat belirtisidir
Kendinden emin olmak aptallık anlamına gelir
Yeniden doğuma inanmak yenilgiyi kabul etmektir
Yeniyi kovalamak toplum için tehlikelidir
En acımasız olanlar çocuklardır
Çocuklar geleceğin umududur
Sınıfsal eylem içeriği olmayan güzel bir düşüncedir
Mala yönelik suçlar göreceli olarak önemsizdir
Betimleme metafordan daha önemlidir
Çoğu duruma verilebilecek en uygun tepki tiksintidir
Düzensizlik bir tür anestezidir
Uzmanlara fazla güvenmeyin
Uyanıkken rüya görmek korkunç bir çelişkidir
Ölmek ağaçtan düşmek kadar kolay olmalıdır
Nasılsa bir şey değiştiremeyeceğine göre keyfine bak
Hayatının bir akış halinde olmasını sağla
Her kazanımın ucunda bir özveri vardır
İlginç olan her şey yenidir
Sıra dışı kişiler özel imtiyazları hak ederler
Aşka heveslenmek güzeldir ama aptallıktır
Öfkeyi dışavurmak gerekir
Uç davranışların temelinde ruh hastalıkları vardır
Sadakat biyolojik değil sosyal bir kuraldır
Sahte ya da gerçek kayıtsızlık güçlü bir kişisel silahtır
Korku en büyük engeldir
Özgürlük gereklilik değil lükstür
Duygularını serbestçe ifade etmek dürüstçe yaşamaktır
Kendini akışa bırakmak rahattır ama risklidir
İyiler sonunda kazanır
(...)

Postmodern Dönemde Heykeller ve Nesneler

(1970...1980...1990...2000)

ABD JEFF KOONS, HAIM STEINBACH, ASHLEY BICKERTON, MEYER VAISMAN, TONY TASSET, RICHARD ARTSCHWAGER ... **İNGİLTERE [YENİ İNGİLİZ HEYKELİ]** TONY CRAGG, BILL WOODROW, RICHARD DEACON, ANISH KAPOOR, ANTHONY GORMLEY... **[GENÇ İNGİLİZ SANATÇILARI]** RACHEL WHITEREAD, JAKE&DINOS CHAPMAN, GAVIN TURK, MARC QUINN, RON MUECK...

1980'li yıllara uzanan süreçte tanımı ve kapsamı büyük ölçüde belirsizleşen ifade biçimleri arasında heykel sanatı, son derece yoğun bir dönüşüme ve çeşitlenmeye temel oluşturmuştur, Bunda, üç boyutlu sanat yapıtı üretiminin genel olarak ve en başta heykelle ilişkilendirilmesinin payı elbette büyüktür. Modernist heykel anlayışından önemli bir kopuşu ifade eden Minimalizm'in ya da Kavramsal Sanat'ın heykel sanatıyla ilişkisi sınırlıdır oysa; 1960'larda, 1970'lerde görülen yeni eğilimlerin taşıdığı amaç, heykel sanatına yeni bir açılım, yeni bir boyut, yeni bir anlayış getirmek değildir. 1950'li yıllarda Robert Rauschenberg'in asemblaj tekniğiyle gerçekleştirdiği "kombine-resim"leri heykelden çok resmin sınırlarını genişletmekle ilgiliyken, ne resim ne de heykel olmasıyla tanımlanan Minimalist "spesifik nesne"nin temelinde de öncelikle resimsel illüzyonun ötesine geçmek, "gerçek mekânda gerçek nesne" sergilemek düşüncesi hâkimdir. Kavramsal Sanat ise, heykelin sınırlarının belirsizleşmesinde büsbütün etkili olmuştur. Amerikalı sanat kuramcısı Rosalind Krauss'un "Mekâna Yayılan Heykel" başlıklı makalesinde işaret ettiği gibi, yere atılmış iplik atıklarına, galeriye taşınmış kızılağaç kütüklerine, çölden kazılıp galeriye yığılmış tonlarca toprağa 'heykel' denmeye başlanınca, "heykel" sözcüğünü telaffuz etmek ciddi anlamda zorlaşmıştır. Sonuç olarak üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi, 1980'li yıllardaki "heykel" üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır.



Jeff Koons, "Pembe Panter", 1988, porselen, 104x52x48 cm. Jeff Koons Prodüksiyonları.

Popüler kültür imgelerinden yararlanan Jeff Koons, izleyiciyle iletişim kurmak adına 'sıradanlık' dahil her yola başvurduğunu, herkesin anlayabileceği ve zevk alabileceği türden sanat yapmak istediğini ifade etmiştir.

1980'lerin üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır-nesne önemli bir yer tutmuş, ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbiriyle uzak ya da yakından ilişkili tüm bu üretimler, 20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir. Picasso'nun 1913 tarihli "Gitar"ı veya Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyefleri, bu anlamda akla getirilecek önemli örneklerdir. Bu gibi yapıtlar, heykelle özdeşleştirilen taş, ahşap, metal gibi geleneksel malzemelerden alternatif malzemelere yönelen dönüşümü hızlandırırken, Marcel Duchamp'ın aynı tarihlerden itibaren sanat yapıtı olarak önerdiği hazır-nesneleri de bilindiği gibi 1960'lardan sonraki sanatsal üretim üzerinde ciddi bir biçimde etkili olmuştur.

1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte 'heykel' bağlamındaki yeni eğilimlerin öncülüğünü, 1981'de önce Londra'da sonra Bristol'da açılan "Nesneler ve Heykeller" başlıklı sergiyle dikkat çekmeye başlayan Tony Cragg (1949-), Richard Deacon (1949-), Bill Woodrow (1948-), Anthony Gormley (1950-) ve Anish Kapoor (1954-) gibi İngiliz heykeltıraşlar üstlenmiştir. Modernist heykel anlayışının soyut üslupçuluğundan uzaklaşırken yeni bir soyutlamacı anlayışla çalışan bu sanatçılar, geleneksel heykel teknikleri yerine asemblaj ya da enstalasyon temelli üretimleriyle dikkat çekmişler, ayrıca kentsel çevreden seçilen gerçek nesnelerden yararlanmışlardır. Gerek malzeme kullanımında, gerek teknikte, gerekse kavramsal açılımlarında İngiliz heykelciliğinde Henry Moore (1898-1986) ve Anthony Caro (1924-) gibi öncü modernist figürlerden farklı bir heykel anlayışını ortaya koyan bu sanatçıların 1982 yılının Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil etmesi, Yeni İngiliz Heykeli'nden başlı başına bir akım gibi söz edilmesine yol açmıştır.

Gerçekte bir akım birlikteliği içinde olmayan, birbirinden farklı sanatçıların bir araya geldiği Yeni İngiliz Heykeli'nin öncülerinden Tony Cragg, gerçek nesnelerle yaptığı düzenlemelerde kentsel ikonografiye başvurmuş, yapıtları, İngiltere'de 1980'lere uzanan yıllarda atık malzemelere yeni bir estetik işlev kazandıran Punk hareketiyle de ilişkilendirilmiştir. Formika ya da plastik gibi yeni endüstriyel malzemelere yönelen Cragg'in başta soyut düzenlemeler gibi görünen ama yürüyüşleri, ayaklanmaları, insan kalabalıklarını çağrıştıran figürlü düzenlemeleri, biçimsel kaygıların yanında bir içerik kaygısı taşıdığının önemli bir göstergesi olarak nitelendirilmiştir. Cragg gibi çeşitli atıklardan yararlanan Bill Woodrow, çeşitli atık nesneleri asemblaj tekniğiyle bir araya getirerek aykırı

malzemelerin bileşiminden kaynaklanan heykelleriyle tanınmıştır. Heykellerinde soyut bir imge dağarcığı kullanan Richard Deacon, geniş endüstriyel malzeme dağarcığıyla çok zengin bir yeni malzeme estetiği getirmiş, soyut gibi görünen imgelerinde gerçekte insan ya da hayvan bedeninin çeşitli bölümlerine mizahi göndermelerde bulunmuştur. Yeni İngiliz Heykeli'ni temsil eden sanatçılar arasında malzemenin çağrışımlarından çok izleyicinin ruhsal algısına yönelen ve Hint kökenine duyarlı bir spritüelliği görünür kılmayı amaçlayan Anish Kapoor kendine özgü bir yere sahiptir. Soyut biçimlere yönelen ama biçimselliğe ilgi duymadığını, maddi dünyanın ötesinde duyumları çağrıştıran nesneler yaratmakla ilgilendiğini söyleyen Kapoor, 1990 yılında İngiltere'yi Venedik Bienali'nde temsil etmiştir. Yeni İngiliz Heykeli'nin diğer temsilcileri arasında, Richard Wentworth (1947-), Alison Wilding (1948-), Julian Opie (1958-) gibi sanatçılar bulunmaktadır.

1980'li yıllarda Amerikan sanat ortamında dikkat çeken Robert Gober, Ashley Bickerton, Jeff Koons, Haim Steinbach, Meyer Vaisman gibi sanatçılar ise, sözü edilen İngiliz sanatçıları gibi zaman zaman endüstriyel ve/veya atık malzemeye yönelmelerine karşın, heykelden uzaklaşan, nesneye yönelen Yeni Kavramsalcı yaklaşımlarıyla gündeme gelmişlerdir. ABD'de "Bozulmuş Mallar: Nesne Arzusu ve Ekonomisi" ve "Yeni Resim ve Heykelde Gönderme ve Simülasyon" gibi sergilerde dikkat çeken sanatçılar, 1980'lerin Amerikan sanatında nesnelerle 'heykel'lerin iç içe geçmeye başladığının işaretlerini sunmuştur. Robert Gober'ın (1954-) Duchamp'ın "Çeşme"sine göndermede bulunan 'el yapımı' lavaboları, bu tür bir eğilimin başlıca örnekleri arasında sayılmış, hazır ya da el yapımı nesne kullanımının esas olarak Duchamp'la kurulacak kavramsal ilinti bağlamında 'okunabileceğinin' ipuçlarını vermiştir. Jeff Koons'un (1955-) 1980'li yıllarda cam konteynerler içinde elektrikli süpürgeler sergilediği yapıtlarının ardından 1990'lı yıllarda profesyonel heykeltıraşlarla çalışarak Pembe Panter, Michael Jackson gibi popüler imgeleri kendi tasarladığı biçimlerde ve boyutlarda sergilemesi, heykel sanatının güncel örnekleri olarak nitelendirilmiştir. Biblolarıı dev boyutlarda yeniden üreten ve kiç olgusuna değinen, balon gibi gelip geçici nesneleri bronz gibi malzemelerle yeniden üreterek kalıcı hale getiren, sanat yapıtının değerinin ve otoritesinin tam olarak hangi temelde aranabileceğine dair soru işaretleri uyandıran Koons, nesne temelinden hareket eden Yeni Kavramsalcı sanatçılar arasında sayıldığı gibi, "Tüketim Nesnesi Sanatı" denilen bir eğilimin de öncüsü olarak nitelendirilmiştir. Yine nesne-temellı bir üretime yönelen ve tüketim nesnelerini sanat nesnesi statüsüne 'yükselten' sanat-

çılar arasında alışverişi bir performans biçimi olarak kullanması ve satın aldığı nesneleri kendi tasarladığı vitrinlerde sergileyerek bu kez sanat nesnesi olarak yeniden satışa sunmasıyla Haim Steinbach (1944-) "Tüketim Nesnesi Sanatı" olarak nitelendirilen eğilimini temsil eden sanatçılar arasındadır.

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte tüketim kültürünün imgelerine ve nesnelerine yönelen Amerikalı sanatçıları, kendilerinden önceki kuşağın bir temsilcisiyle, Richard Artschwager'le (1923-) karşılaştırmak, heykel üretiminden doğrudan nesneye yönelen sanatsal değişimi algılamaya yardımcı olabilir: Gündelik hayattan nesneleri yaratıcı biçimlerde dönüştüren, sanat/tasarım, nesne/heykel, yapıt/mobilya arasındaki belirsizlikte anlam bulmuş üç-boyutlu yapıtlar üreten Artschwager'in aksine yeni kuşak, çeşitli tüketim nesnelerini tüm banalliği içinde kullanmaya başlamıştır. Artschwager'in izinden giden bir başka Amerikalı sanatçı ise, "Heykel Bank" (1986-87) gibi yapıtlarında gerçek nesnelerle heykeller arasında ilişkiler kuran Tony Tasset'tir (1960-). Yaşamını ABD'de ve İsviçre'de sürdüren İsviçreli sanatçı John M. Armleder'in (1948-) 1980'lerden başlayarak gerçekleştirdiği "Mobilya-Heykel" başlıklı bir dizi mekân düzenlemesi heykel sanatının modernist süreçteki geleneksel sınırlarının uğradığı yıkımın bir diğer yansımasıdır. Sanat ve iç mekân tasarımı arasında bağlantılar kurduğu ve eski tasarım nesneleri kullandığı yapıtlarında modernist üretimlerin biçimsel dağarcığına başvuran, modernist biçimleri alıntılayan ve bir tür 'eskici modernizmi'ne yönelen Armleder'in yapıtlarının 'heykel' adını taşıması bile, yalnızca bir göndermeden ibarettir.

Sergilendiği mekânla ilişki kuran, mimari üzerine düşünen ve tartışan heykelleriyle Isa Genzken (1948-) ile ahşap yontu figürleriyle Stephan Balkenhol (1957-), günümüze uzanan süreçte heykel alanındaki üretimleriyle dikkat çeken iki Alman sanatçıdır. Polonyalı sanatçı Miroslaw Balka'nın (1958 -) kendi yaşamının izlerinden yola çıkarak son derece kişisel öyküler anlatan, hatta zaman zaman anılarındaki gerçek nesneleri de içeren heykelleri de 1980'li yılların dikkat çeken yapıtları arasında yer almıştır.

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte kategorik olarak 'heykel' başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışılagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır-nesne kullanımı ve mekâna yayılan asemblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uz-

manlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır.

Tony Cragg*
Açıklama (1982)

İlgi alanlarım: İnsanın çevresi ve çevresindeki nesneler, malzemeler ve imgelerle ilişkisi / Nesneler, malzemeler ve imgeler arasındaki ilişkiler / Uçsuz bucaksız alanlar; ama sanatçıların sihir, büyü ya da mistifikasyona başvurmadan çalışamayacağı zor alanlar / Bunları nesnel bir yaklaşımla sonuçlandırmak öznelliği ağır dramatik etkiyle özdeşleştirmeyi reddetmek

Nesneler: Teknoloji insana yalnızca birkaç nesne, araç vb. üretmeye izin vermişken, uzak geçmişteki birtakım çağları romantize etmekle ilgilenmiyorum / Ama, bugüne kıyasla da daha basit koşulları üstlenerek, onların üretmiş oldukları nesnelerin imalat süreçlerine, işlevlerine ve hatta metafizik değerlerine daha derin bir anlayışla bakıyorum / En başarılı üretim sistemleri haline gelen sosyal düzenlemeler / Nesnelerin üretilme hızı giderek artıyor, tüketim üretimi tamamlıyor / Tüketiyoruz, çevremizi giderek daha çok ve daha çok nesneyle kirletiyoruz / Uzmanlaştığımız için üretim süreçlerini anlama olanağımız yok oluyor, tüketimde değil üretimde uzmanlaşmalı

Malzemeler: Belli malzemeler, örneğin taş, bronz, demir vb. kullanımı, teknolojik gelişmenin işaretleri sayılmıştır / Malzeme kullanımımız en karmaşık doğaya sahip radyoaktif elementlere ve biyokimyasal maddelere kadar uzanmaktadır / En kullanılabilir olanlar, kimyasal olarak sabit polimerlerdir – yani plastik / İnsanın toprak, su, ahşap, taş ve belli başlı metallerle olan uzun ilişkisi nedeniyle bunlar, çok zengin duygusal ve imgesel tepkilere yol açarlar / Fakat bunlar, giderek artan bir şekilde sentetik ve endüstriyel biçimlerde sunulmaya başladığında, bu malzemelerle ilişkili deneyimler de değişime uğrar / Bütün bu yeni malzemeler arasında yaşamak, bilinçli bir şekilde düşündüğümüzde veyahut bilinçaltı bir düzeyde ne anlama gelmektedir? Birçok malzeme/nesne işlevi ya da kimyasal olarak sabit olamaması nedeniyle koruyucu bir kabuğa gereksinim duymaktadır / Malzemelere/nesnelere bir renk vermek genellikle mümkün ve arzu edilen bir durumdur

Renkler: Renk üretmek her zaman o kadar kolay olmamış, renklerin sınırlı ya da kalıcı olamadığı durumlar sık sık yaşanmıştır / Bitkilerin ve hayvanların renkleri de sınırlıdır ve işlevle ilişkilidir / Çevremizdeki nesnelerin renk-

* Tony Cragg (1949-); İngiliz heykeltıraş. Kraliyet Akademisi'nde eğitim gören Cragg, 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği heykellerinde atık malzemeler kullanmış, zaman zaman bu tür malzemelerle enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. 1977'den itibaren yaşamını Almanya'da sürdüren sanatçı, yerde ya da duvarda çeşitli malzemelerin bir araya getirilmesinden oluşan düzenlemelerinin yanı sıra çok çeşitli endüstriyel malzemelerle gerçekleştirdiği heykelleriyle tanınmış, 1988'de Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil etmiştir. Turner Ödülü sahibidir.

leriyle ilgili birçok karar endüstriyel, ticari ve hatta yönetimsel bir şekilde verilmektedir / Talebe tepki vermek mi? Genel olarak üreticinin yarattığı bir talep / Tercih her zaman en düşük ortak paydayı temsil eden birtakım teklifler arasındadır / Bu renkler yalnızca atmosfere, ışığa, başka malzemelerin etkisine maruz kaldığında ilginç hale gelmektedir

İmgeler: Selüloit vahşi yaşam, video manzaralar, fotografik savaşlar, Polaroid aileler, ofset politikalar / Çabuk değişim, her kanalda yeni bir şey var / Hep ikinci el imgeler arasında tercihte bulunmak / Gerçeklik pazarlanan imgesine yetişemiyor bile / Birbirimizle, nesnelerle, imgelerle, çok temel doğal süreçlerle ve koşullarla aramızdaki ince, kırılgan ilişkiyi hem nesnel olarak hem öznel olarak bilmek gereksinimi çok önemli bir hal almaya başlıyor / Nesnelerle/imgelerle birinci elden deneyimler yaşamak– görmek, dokunmak, koklamak, duymak – ve bunları kaydetmek büyük önem taşıyor / Sanat işte bu işe yarıyor.

Jeff Koons*

Parkett'e Açıklamalar (1988)

"Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca çok iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtlarıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtlarımla, insanların gereksinimlerine seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yapıtlarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisini altına alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur."

* Jeff Koons (1955-); Amerikalı heykeltıraş ve Yeni Kavramsalcı sanatçı. Maryland Sanat Enstitüsü ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde eğitim gören Koons, bir dönem borsacılık yaptıktan sonra sanata yönelmiş ve şöhretini adeta bir medya yıldızı gibi tasarlayarak 1980'lerin en çok tanınan ve satılan sanatçıları arasına girmiştir. İtalyan porno yıldızı Cicciolina'yla evliliği ve birlikte gerçekleştirdikleri erotik fotoğraflarla bir anda büyük şöhret olan Koons, 1990'larda tümüyle popüler kültür imgeleri üzerine kurulu heykelleriyle gündeme gelmiştir. Bu heykelleri tasarlayan, ancak profesyonel heykeltıraşlara ürettiren Koons, kiç olgusunu tartışmaya açan başlıca sanatçılardan biridir.



James Luna, "Kültürel Nesne", 1987, performans, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi, San Diego.

Kızılderili sanatçı James Luna, 1987'de gerçekleştirdiği bu performansta insanlığın uygarlaşma serüvenini anlatan bir müzede kendi kendisini bir kültürel nesne olarak sunmuştur.

Kültür, Kimlik, Anlatı: Kimlik Politikaları ve Sanat

(1980... 1990... 2000...)

ABD CARRIE MAE WEEMS, LORNA SIMPSON, ADRIAN PIPER, DAVID HAMMONS, KARA WALKER, AMELIA MESA-BAINS, TOMIE ARAI, FELIX GONZALES-TORRES, JIMMY DURHAM, ROBERT MAPPLETHORPE JAMES LUNA... **FRANSA** CHRISTIAN BOLTANSKI... **İNGİLTERE** RASHEED ARAEEN... **RUSYA** ILYA KABAKOV...

1980'li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm, 20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin 'kimlik' olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır. Batı düşünce ve kültür dünyasında bu dönemde görülen "çok-kültürcü" eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Kavramsal sanatın stratejilerini sürdüren kimlik odaklı sanatın başlıca özelliği, sanatı kimlik politikalarının bir aracı haline getirmesidir. Toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bu türde sanat, erkek/kadın, siyah/beyaz gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılanmış Batı kültürünün, bazılarını her seferinde nasıl 'öteki'leştirdiğini gözler önüne sermiştir.

1980'li yıllarda çeşitli Amerikan müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından 'farklı' olanların ifade olanağı bulabileceği sergiler düzenlenmeye başlanması, bu "çok-kültürcü" eğilimin sanat ortamındaki başlıca göstergesi olmuştur. 'Öteki'lere yönelik bu açılımcı kabul, Batı modernizminin Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü sayılmış, bir tür 'özeleştiri' olarak nitelendirilmiştir. Öte yandan, sanat dünyasında sanatsal ölçütler yerine kimlikle ilgili ölçütlerin geçerlilik kazanmaya başlaması ciddi anlamda eleştiriye uğramış, Batı kültür dünyasının sergilerindeki 'öteki'lere ancak birer 'numune' gibi yer

verildiği iddia edilmiştir. Ne olursa olsun 1990'lı yıllar, tümüyle 'Batılı beyaz erkek sanatçı'lardan oluşan sergilerin 'siyaseten doğru' sayılmadığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Yalnızca Batı merkezlerindeki müze ya da galerilerde değil, Batılı olmayan ülkelerde, fakat genellikle Batılı küratörlerin yönetiminde düzenlenen uluslararası çaptaki büyük bienallerde de farklı kültürel kimliklerin kendi kendini temsil olanağı yaratılmış, 'sanat dünyası'nın coğrafyası ciddi anlamda genişlemiştir. Bu açılımın, giderek küreselleşmeye başlayan ekonomik düzenin bir uzantısı ve yansıması olduğunu görmek güç değildir.

1989 yılında Paris'te Jean-Hubert Martin ve Mark Francis'in küratörlüğünde Centre Georges Pompidou'da gerçekleştirilen "Yeryüzünün Sihirbazları" sergisi, tüm kültürlere açık 'küresel' bir vizyon iddiasıyla sanat dünyasında çok-kültürlülükle ilgili tartışmaları alevlendiren başlıca etkinlik olarak tarihe geçmiştir. Batılı ve Batılı olmayan kültürlerin ürünlerini bir araya getiren sergi, bu ürünlerin sanat ve zanaat ayrımı üzerinden okunmasına engel olamamış, dahası 'öteki' kültürleri yine egzotik birer numune gibi sunduğu için eleştirilerin hedefi olmuştur. Pakistan asıllı İngiliz sanatçı Rasheed Araeen, Batı dünyasının Üçüncü Dünya'ya yönelik ilgisinin yeni-sömürgecilik olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerek, sanat dünyasında görülen açılımların bu tavrın bir uzantısı olduğunu iddia etmiştir.

1980'lerden günümüze kimlik politikaları bağlamı içinde çalışan çok sayıda sanatçı, bir yandan Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kılmak, öte yandan dilsel ve ideolojik olarak içselleştirilmiş bir 'öteki' düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir. Genel olarak önyargıların ifade bulduğu bu tür yapıtlar arasında, yarı Kızılderili-yarı Meksika asıllı Amerikalı sanatçı James Luna'nın (1950-) kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği 'canlı' enstalasyonları dikkate değer bir örnek oluşturur: 1987 tarihli "Kültürel Nesne" başlıklı yapıtı için, San Diego'daki bir uygarlık tarihi müzesinde Kızılderili kültürlerine ayrılmış bir bölümde yedi gün boyunca müzenin açık olduğu saatlerde 'bir Kızılderili örneği' olarak kendisini sergileyen Luna, sömürgeci Batı'nın yok ettiği bir kültürel geçmişin yanı sıra Kızılderililiğin ve Kızılderili kültürünün günümüzde turistikleştirilmesinin ve ticarileştirilmesinin altını çizmiştir. Bu anlamda akla gelen bir diğer sanatçı da yapıtlarında beyaz Amerikalıların Kızılderili kültürüne yönelik ırkçı yaklaşımlarını gözler önüne seren Kızılderili asıllı Amerikalı Jimmie Durham'dır (1940-).

ABD'de çok da uzak olmayan bir geçmişte ırkçılığın toplumsal bir gerçek olarak yaşanmış olması, kimlik politikalarına yönelik sanatın 1980'li yıllardan itibaren özellikle Amerikalı sanatçılar arasında yaygınlık kazan-

masına yol açmıştır. Yalnızca zenci-beyaz ayrımı değil, Latin Amerika kökenlilerin ve tüm diğer etnik farklılıkların ifade bulmaya başladığı bu ortamda cinsel kimlik ayrımcılığına uğrayan kadınlarla başlayan mücadele, kimlik olgusunun farklı yönlerini içerecek bir biçimde genişlemiştir. Bu bağlamda gündeme gelen bir öncü, Afrikalı-Amerikalı sanatçı Adrian Piper'dır (1948-). 1981 tarihli "Zenci Hatlarımı Abartarak Yaptığım Otoportrem" gibi yapıtlarında melezliğin Amerikan toplumundaki anlamını sorgulayan Piper, kişinin farkında olarak ya da olmayarak uyguladığı ayrımcılığın farkına varmasını sağlayan çeşitli performanslar gerçekleştirmiştir. Yalnızca kadın olmanın değil, 'zenci kadın' olmanın Amerikan toplumundaki yansımalarını irdeleyen Carrie Mae Weems (1953-) ve Lorna Simpson (1960-) bu bağlamda akla gelen sanatçılar arasındadır. Sanatla politika arasında bir ayrım görmeyen bu sanatçıların temel meselesi, kendi söylemlerine de yansıdığı gibi, "Amerika'daki Afro-Amerikalıların statüsü"dür. İfade aracı olarak fotoğrafa yönelen bu sanatçılar, örtük bir ırkçılık taşıyan popüler kültür imgelerini ya da edebî kaynakları irdelemişlerdir. Kara Walker (1969) da "Kölelik, Kölelik" (1997) gibi mekâna uygulanan 'siluet' resimlerinde Amerikan tarihine göndermede bulunurken, ırk ayrımcılığının günümüzdeki yansımalarını ele almıştır. Bu sanatçıların pek çoğu yapıtlarında 'zenciliğin' görüntülerine yer verirken, Afro-Amerikalı bir diğer sanatçı olan David Hammons (1943-), saç fil dışkısı ya da zenci mahallelerinden topladığı atık malzemeyle gerçekleştirdiği heykellerinde Amerikan zencilerinin yoksulluğunu ve sefaletini gözler önüne sermek istemiştir.

Amerikan sanat ortamında sanat üzerinden okunan kimlik politikaları, zenci-beyaz çatışmasının yansımalarıyla sınırlı değildir. Toplumun genel olarak marjinalize ettiği tüm kimlikler gündeme gelmiş, örneğin Robert Mapplethorpe (1946-89), Felix Gonzales-Torres (1957-96), Nicole Eisenman (1965-) gibi sanatçılar, fotoğraftan desene, heykel ve enstalasyona kadar farklı ifade biçimleri içinde üretilen yapıtlarında cinsel kimlik, eşcinsellik, cinsel tercih, cinsiyet politikaları gibi olgulara yönelmişlerdir. Bu tür yapıtların zaman zaman sansüre uğraması söz konusu olmuştur. 1990'lı yıllarda ABD sanat ortamında AIDS hastalığını konu alan yoğun bir sanatsal üretim gündeme gelmiş, Mapplethorpe ve Gonzales-Torres'in de ölüm nedeni olan hastalık, pek çok sanatçı tarafından çeşitli boyutlarıyla irdelenmiştir.

Fransız sanatçı Christian Boltanski (1944-), kimlik, ölüm, bellek gibi kavramlar bağlamında akla gelen bir diğer sanatçıdır. Fotoğraflarında ve enstalasyonlarında temel olarak Yahudi Soykırımı'na göndermede bulu-

nan Boltanski, "Yapıtlarımla insanları ağlatmak istiyorum, en çok bunu umut ediyorum" derken, ırkı, etnik kimliği, cinsiyeti, cinsel tercihi olsun her türlü farklılığı yok sayan ya da yok eden zihniyetin tehlikesini göstermeyi amaçlamıştır. Rus sanatçı İlya Kabakov (1933-), yaşamının büyük bir bölümü Sovyetler Birliği'nde geçen bir sanatçı olarak toplumsal kimlik ile bireysel kimlik arasındaki farkları irdelemiş, Sovyet deneyimini yaşamış bir sanatçı olmanın yansımalarını gözler önüne seren enstalasyonlarıyla tanınmıştır.

Özellikle 1990'h yıllardan günümüze çok geniş bir üretim alanını kapsayan "kimlik politikaları" sanatı, Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster'ın altını çizdiği gibi, politik sanatın günümüzdeki karşılığını oluşturur. Artık söz konusu olan 'toplumcu gerçekçi' bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış 'temsillerin' üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmaktır.

Adrian Piper*

Kartvizit Yazısı (1986)

Sevgili Arkadaş,

Ben zenciyim.

O ırkçı sözleri sarf ettiğinde/o sözlere göz yumduğunda/o sözlere güldüğünde bunun farkında olmadığına eminim. Eskiden, beyaz insanlarla tanıştığımda, ırksal kimliğime ilişkin önceden bilgi vermeye yeltenirdim. Fakat ne yazık ki bu davranışım olumsuz karşılanır, beni fazla ısrarcı, çıkarcı, terbiyesiz bulmalarına neden olurdu. Dolayısıyla artık, beyaz insanların, yanlarında zenci biri olmadığında bile bu tür alçaltıcı sözler sarf etmediği varsayımı üzerinden hareket ediyorum, böyle bir durumla karşılaştığımda ise bu kartviziti uzatıyorum.

Varlığımın sana vermiş olduğu rahatsızlıktan duyduğum üzüntüyü belirtmek isterim. Eminim sen de ırkçı sözlerin nedeniyle benim duyduğum rahatsızlığa üzülmüşsündür.

Saygılarımla,

Adrian Margaret Smith Piper

---

* Adrian Piper (1948-); Afrikalı-Amerikalı kavramsal sanatçı; kimlik olgusu üzerine temellenen performans ve enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Felsefe eğitimi gören Piper, New York Kent Üniversitesi'nde okuduktan sonra doktorasını Harvard Üniversitesi'nden almış, 1977-78 yılları arasında Heidelberg Üniversitesi'nde lisansüstü çalışmalarını sürdürmüştür. Georgetown, Harvard, Michigan, Stanford gibi üniversitelerde felsefe alanında eğitimcilik yapan sanatçı, 1970'li yıllardan itibaren ırk, kimlik, cinsiyet rolleri gibi olguları irdelediği yapıtlarıyla tanınmıştır.

James Luna*

Performans Cümleleri (1993)

Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes bir kültüre ait olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes ruhani olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes devletten fon almak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes kurban olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes çok-kültürcü olmak istiyor

Tomie Arai**

Linda Weintraub'a Açıklamalar (1994)

Deneyimlerimin başkalarından farklı olduğu duygusunu her zaman içimde taşıdım. Akademik bir deneyimim de olmadı – sanat okuluna yalnızca birkaç ay devam edebildim. Sanat okulu beni hayal kırıklığına uğrattı. Oraya bir türlü uyum sağlayamadım. Sanat yapmayı dersime çalışarak öğrenmedim, başka sanatçılardan öğrendim. Yazarlar benim hakkımda, 'kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı' dediklerinde gülmem geliyor.

Okulu bıraktığımda yıl 1968'di. Zaten pek çok kişinin okulu bıraktığı bir yıldı. Vietnam'daki savaş iyice ateşlenmişti. Ben sanatın belli fikirleri anlatmak için kullanılmasına, yani politik sanata ilgi duyuyordum. Politik sanat yapmanın çeşitli biçimlerini öğrendim. Bayraklar, afişler, duvar yazıları/resimleri ve sokak tiyatrosu yaptım. 1973-78 yılları arasında Kent Sanatları Atölyesi'nde çalıştım. Bu atölye, farklı mahallelerde yaşayan kesimlerin kendi seslerini duyurabilecekleri kamusal sanat örneklerinin yapımına katılımını öngörüyordu. İnsanlar, kendileri için bir anlamı olan türde sanat üretiyorlardı. Sanat ortamından kendini dışlanmış hisseden çeşitli ırklardan sanatçılar da duvar resimlerini galeri sanatına bir alternatif olarak görüyorlardı. 1970'lerin başında bu tür aktiviteler için destek bulmak mümkündü. Savaş vardı. Feminizm vardı. İnsanlar gruplar halinde seferber oluyorlardı. Alternatifler arıyorlardı. Sokaklara çıkıp eylem yapmak fikri herkese olumlu geliyordu.

Katılımcılar sanatçı değillerdi, çoğu da zaten çok gençti. Ben kadınlar için bir duvar resmi yapmıştım. Afrikalı, Porto Rikolu, Çinli ve İtalyan kadınlarla

* James Luna (1950-); Kızılderili asıllı Amerikalı kavramsal sanatçı; Kızılderili kimliğinin tarihsel ve güncel yansımalarını ele alan yapıtlarıyla tanınmıştır. California ve San Diego üniversitelerinde sanat eğitimi gören Luna, özellikle izleyici katılımlı projelerde kimlik olgusuna dikkat çekecek performanslarıyla adını duyurmuştur. "Gerçek Bir Kızılderiliyle Fotoğraf Çektirin" (1991) gibi yapıtlarında beyaz Amerikalıların örtük önyargılarını sergileyen sanatçı, ironik yaklaşımının gerisinde kültürel mirasın trajik boyutunu görünür kılmıştır.

** Tomie Arai (1949-); Japon asıllı Amerikalı sanatçı, kendi geçmişine göndermede bulunduğu, kültürel bellek odaklı yapıtlarıyla tanınmıştır. Resmî sanat eğitimi görmeyen Arai, kamusal alanda pek çok çalışma yapmış, ABD'nin birçok bölgesinde halkın katılımıyla gerçekleştirilen projelere öncülük etmiştir. Sanatın tarihle ilişkisini irdeleyen sanatçı, kolektif belleğin oluşum biçimlerini sorguladığı sözlü tarih çalışmalarından öğrendiklerini sanata yansıtmıştır.

birlikte. Araştırma yapmayı bilmiyorlardı, evlerinde hiç kitap yoktu. Ama kendi tarihlerini anlatmak istiyorlardı. Onlarla çalıştıktan sonra ben de tarihe ilgi duymaya başladım, nereden geldiğimi düşünmeye, kişisel tarihimi yazmaya başladım. O duvar resimleri, insanların üzerine yazı yazdıkları boş bir sayfa gibiydi. Başlıkları, "Çin Mahallesinin İşçilerine Saygı Duvarı", "Kadınlara Saygı Duvarı", "Yeni Bir Toplum Yaratmak", "Gökyüzünün Yarısını Kadınlar Taşıyor" şeklindeydi. O duvar resimleri, "bana" ait değildi. Bütün katılımcılar üzerine imza attı. Farklı kültürlerden gelen insanlarla çalışmak, beni "etnik" sanata, "getto" sanatına yöneltti – yani "gerçek" olmayan sanata. Biz "getto" fikrinin olumsuz çağrışımını tersine çevirmeye çalışıyorduk.

Kültür Devrimi sırasında Çin'den köylü ressamlar ziyarete geldi. Batılı ülkemizi görünce şaşkınlığa uğradılar. Kullandığımız simgeleri anlamıyorlardı. "Neden burada bir ağaç kullanılmış?" diye soruyorlardı örneğin. İnsanların birtakım şeylere bakarken gerçekten de bazı kültürel farklılıklardan etkileniyorlardı. Bunu fark etmek daha duyarlı olmamı sağladı.

1975'te Ulusal Duvar Resimleri Projesi bir konferans düzenledi. Konferansa katılan sanatçıların çoğu farklı ırklardandı. Ülkenin dört bir yanından gelmişlerdi. O konferans katılımcı kamusal sanata ilgi duyan sanatçıların bir araya geldiği önemli bir buluşma ağı oluşturdu. İnsanların gerçek deneyimleriyle ilgili bilgi sahibi olmak konusunda herkes son derece hevesliydi. Ben Kızılderili ve Afrikalı-Amerikalı sanatçıların otobiyografik yöntemlerine ilgi duyuyordum. Kültürel miraslarını kutsuyorlardı adeta. Sanat yapmanın alternatif yollarını bulabiliyorlardı. Kendimle ilgili sanat yapmanın yanlış bir şey olmadığını onlardan öğrendim. Sanat okulu yaklaşımını aşan o kadar farklı yöntemler var... illa ki sanatın ana arterlerinde var olma çabasına girmek gerekmiyor.

O günlerde devrim düşüncesi romantize ediliyordu. Üçüncü Dünya ülkelerinden yayılan fikirler bizi de etkiliyordu. Sosyalist fikirler. Toplumun sanatı. İnsanlara hizmet etmek. Çin'de ve Küba'da sanatın belli bir işlevi, rolü, sosyal anlamı vardı. Evlilikten cinsel ilişkilere ve eğitime değin genel olarak her türlü kurumun sorgulandığı bir dönemdi. Yapıtlarımda bu tür konulara değiniyordum. Bunlar, toplumun genel yapısına ve insanların nasıl denetim altına tutulduğuna ilişkin bir boyut taşıyordu. Bizler kendi kültür, sağlık ve eğitim kurumlarımızın kendi denetimimizde olmasını istiyorduk.

Bence sanat asla bir boş.luk duygusu içinde yaratılmaz. Sosyal ve politik çevre sanatı etkiler. Ben o dönemde Vietnam Savaşı'ndan ve Çin'de üretilen sanattan etkilenmiştim. Bunlar, kendi ırkımın bilincine varmamı sağladı. Kendi deneyimimin Afrikalı-Amerikalılarla ve diğer ırklara mensup Amerikalılarla bağlantılı olduğunun farkına vardım.

O dönemde yapılan duvar resimleri, toplumsal bir sanat hareketi yaratmak potansiyeline sahipti. Fakat savaş sona erip Reagan seçimi kazandığında Sol kendi kendini yok etti. Para bitti. İnsanların kurduğu bağlantılar aniden kesildi. Enerji dağıldı.

GENEL KAYNAKÇA

Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yay., 2002.

Anonim, *PressPlay-Contemporary Artists in Conversation*, Londra: Phaidon, 2005.

Acton, Mary, *Learning to Look at Modern Art*, Londra: Routledge, 2004.

Alberro, A.-Stimson, B. (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1999.

Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 2003.

Antmen, Ahu (ed.), *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.

Artun, Ali (ed.), *Sanat/Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Artun, Ali, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1-Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Y., 2006.

Artun, Ali (ed.), *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2- Müze ve Eleştirel Düşünce*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Artun, Ali (ed.), *Sanatçı Müzeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.

Balo, Guido, *The Critical Eye-A New Approach to Art Appreciation*, çev. R.H. Boothroyd, Londra: Heinemann, 1969.

Barker, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1999.

Batur, Enis (ed.), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Benjamin, Andrew, *Object Painting*, Londra: Academy Editions, 1994.

Best, Steven-Kellner, Douglas, *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Blistène, Bernard, *A History of 20th Century Art*, Paris: Flammarion, tarih belirtilmemiş.

Bois, Yve-Alain-Krauss, Rosalind E., *Formless-A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997.

Bowness, Alan, *Modern European Art*, Londra: Thames and Hudson, 1972.

Burke, Peter, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Londra: Thames and Hudson, 1996.

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.

Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Conrad, Peter, *Modern Times, Modern Places*, Londra: Thames and Hudson, 1998.
Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Danto, Arthur C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1984.
Dawtrey, Lisa [et al], *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Eagleton, Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
Edwards, Steve-Wood, Paul (ed.), *Art of the Avant-Gardes*, New Haven&Londra: Yale University Press, 2004.
Elkins, James (ed.), *Is Art History Global?*, New York&Londra: Routledge, 2007.
Erzen, Jale, *Çevre Estetiği*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2003.
Fer, Briony [et al], *Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1993.
Fernie, Eric, *Art History and its Methods-A Critical Anthology*, Londra: Phaidon, 1999.
Fisher, Jean (ed.), *Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londra: Kala Press, 1994.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic-Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, 1998.
Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1996.
Foster, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1987.
Franck, Dan, *The Bohemians-The Birth of Modern Art/Paris 1900-1930*, Londra: Phoenix, 1998.
Frascina, Frances [et al], *Modernity and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven&Londra: Yale University Pres, 1993.
Frascina, F.-Harris, J. (ed.), *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, Londra: Phaidon, 1992.
Freeland, Cynthia, *But is it Art?*, New York: Oxford University Press, 2001.
Friedenthal, Richard *Letters of the Great Artists from Blake to Pollock*, Vol.2, New York: Random House, 1963.
Gablik, Suzi, *Has Modernism Failed?*, Londra: Thames and Hudson, 1984.
Gablik, Suzi, *Conversations Before the End of Time-Dialogues on Art, Life&Spiritual Renewal*, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Gablik, Suzi, *The Reenchantment of Art*, New York: Thames and Hudson, 1991.
Gaiger, J.-Wood, P. *(ed.), Art of the Twentieth Century-A Reader*, s. 112-114, New Haven&Londra: Yale University Press, 2003.
Gaiger, Jason (ed.), *Frameworks for Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 2003.
Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat-Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.
Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Gott, Ted (ed.), *Don't Leave Me This Way-Art in the Age of AIDS*, Melbourne & Londra & New York: Thames and Hudson-National Gallery of Australia, 1994.
Hall, Doug-Fifer, Sally Jo (ed.), *Illuminating Video-An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, tarih belirtilmemiş.
Harris, Jonathan, *The New Art History-A Critical Introduction*, Londra&New York: Routledge, 2001.
Harrison, C.-Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yay., 1996.
Hatt, Michael-Konk, Charlotte, *Art History-A Critical Introduction to its Methods*, Manchester&New York: Manchester University Press, 2006.
Herbert, Robert L., *Modern Artists on Art-Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1964.
Honnef, Klaus, *Contemporary Art*, Köln: Taschen, 1988.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Hughes, Robert, *The Shock of the New-Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, 1980.
Huyssen, Andreas, *Alacakaranlık Anıları-Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
İpşiroğlu, Nazan-İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
Itten, Johannes, *The Elements of Color*, çev. Ernst Van Hagen, Londra: Chapman&Hall, 1970.
Jameson, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra&New York: Verso, 1991.
Jencks, Charles, *What is Post-Modernism?*, Londra: Academy Editions, 1996.
Jervis, John, *Exploring the Modern*, Londra: Blackwell Publishing, 1998.
Jones, Amelia (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londra&New York: Routledge, 2003.
King, Catherine (ed.), *Views of Difference: Different Views of Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1999.
Kocur, Zoya-Leung, Simon (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Londra: Blackwell Publishing, 2005.
Korsmeyer, Carolyn (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*, Londra: Blackwell Publishing, 1998.
Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1977.
Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge &Londra: The MIT Press, 1985.
Kroker, A.-Kroker, M.-Cook, D., *Panic Encyclopedia-The Definitive Guide to the Postmodern Scene*, Londra: Macmillan, 1989.
Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Lechte, John, *Fifty Key Contemporary Thinkers-From Structuralism to Postmodernity*, Londra&New York: Routledge, 1994.
Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the 20th Century*, Londra: Thames and Hudson, 1996.
Lucie-Smith, Edward, *Lives of the Great 20th Century Artists*, Londra: Thames and Hudson, 1999.

Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art Since 1945-Issues and Concepts*, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum-Postmodernizm*, çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayınları, 1990.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
McClean, Daniel (ed.), *The Trials of Art*, Londra: Ridinghouse, 2007.
McLeish, Kenneth, *The Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century*, New York: Penguin Books, 1985.
Mullholland, Neil, *The Cultural Devolution-Art in Britain in the Late Twentieth Century*, Londra: Ashgate Publishing, 2003.
Murray, Chris (ed.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Londra&New York: Routledge, 2003.
Nelson, Robert S.-Shiff, Richard (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 2003.
O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube-The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1999.
Osbome, Peter (ed.), *From an Aesthetic Point of View-Philosophy, Art and the Senses*, Londra: Serpent's Tail, 2000.
Parsons, Michael J., *How We Understand Art-A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Papadakis, A.-Farrow, C.-Hodges, N. (ed.), *New Art-An International Survey*, Londra: Academy Editions, 1991.
Perry, Gill-Wood, Paul (ed.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 2004.
Pollock, Griselda, *Vision&Difference-Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londra&New York: Routledge, 1988.
Raunig, Gerald, *Art and Revolution-Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, çev. Ailen Derieg, Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
Reis, Julie H., *From Margin to Center-The Spaces of Installation Art*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 2001.
Renfrew, Colin, *Figuring Out-The Paralel Visions of Artists and Archaeologists*, Londra: Thames and Hudson, 2003.
Renton, Andrew-Gillick, Liam (ed.), *Technique Anglaise-Current Trends in British Art*, Londra: Thames and Hudson-One-Off Press, 1991.
Riemschneider, B.-Grosenick, U. (ed.), *Art at the Turn of the Millenium*, Köln: Benedikt Taschen, 1999.
Robertson, Jean-McDaniel, Craig, *Themes of Contemporary Art-Visual Art after 1980*, New York&Oxford: Oxford University Press, 2005.
Rosenau, Pauline Marie, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Shiner, Larry, *Sanatın İcadı-Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
Spitz, Ellen Handler, *Art and Psyche-A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1985.
Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.

Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Prendeville, Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, Londra: Thames and Hudson, 2000.
Perry, Gil, *Gender and Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1999.
Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1994.
Schor, Gabriele (ed.), *Held Together With Water-Art from the Sammlung Verbund*, Viyana: Hatje Cantz, 2007.
Schneider Adams, Laurie, *The Methodologies of Art-An Introduction*, Oxford: Westview Press, 1996.
Schneider Adams, Laurie, *Art and Psychoanalysis*, New York: Icon Editions, 1993.
Siegel, Jeanne (ed.), *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Stiles, K.-Selz, P., *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, Londra: University of California Press, 1996.
Stimson, Blake-Sholette, Gregory (ed.), *Collectivism After Modernism-The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis&Londra: University of Minnesota Press, 2007.
Tanner, Jeremy (ed.), *The Sociology of Art*, Londra&New York: Routledge, 2003.
Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, çev. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Y,, 1995.
Tong, Rosemarie, *Feminist Thought-A Comprehensive Introduction*, Londra: Routledge, 1994.
Tucker, William, *The Language of Sculpture*, Londra: Thames and Hudson, 1974.
Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
Varnedoe, Kirk, *A Fine Disregard-What Makes Modern Art Modern*, Londra: Thames and Hudson, 1990.
Walker, John A., *Art in the Age of Mass Media*, Londra: Pluto Press, 1994.
Walker, John A., *Art and Outrage-Provocation, Controversy and the Visual Arts*, Londra: Pluto Press, 1999.
Warburton, Nigel, *The Art Question*, Londra&New York: Routledge, 2003.
Weintraub, Linda, *Art on the Edge and Over*, New York: Art Insights, 1996.
Welchman, John C., *Art After Appropriation-Essays on Art in the 1990's*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
Wheale, Nigel (ed.), *The Postmodern Arts-An Introductory Reader*, Londra&New York: Routledge, 1995.
Williams, Robert, *Art Theory-An Historical Introduction*, Londra: Blackwell Publishing, 2004.
Wood, Paul, *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1999.
Wood, Paul [et al], *Modernism in Dispute-Art since the Forties*, Londra: Yale University Press, 1993.
Wood, Paul (ed.), *Varieties of Modernism*, New Haven&Londra: Yale Unv. Press, 2004.
Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism-Theory in Practice*, Londra&New York: Routledge, 1984.
Wu, Chin-tao, *Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
Zurbrugg, Nicholas, *The Parameters of Postmodernism*, Londra: Routledge, 1993.

KONULARA GÖRE KAYNAKÇA

20. Yüzyıla Doğru: Akademiler, Salonlar ve Yeni Arayışlar

Antmen, Ahu, "Paris'te Yeni Sanatın Siyaseti", s. 30-33, *Toplumsal Tarih,* S. 112, Nisan 2003.

Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Baudelaire, Charles, "Modernlik", s. 22-24, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Bland, Josie, "The Academy & The Avant-Garde", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.

Champigneulle, Bernard, *Rodin*, çev. J.M. Brownjohn, Londra: Thames and Hudson, 1988.

Champion, Jeanne, *Suzanne Valadon veya Gerçeğin Peşinde*, çev. Gülnar Önay, İstanbul: AFA Yayınları, 1995.

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.

Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.

Clark, Timothy J., "Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 105-120, Londra: Phaidon, 1992.

Claudon, Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.

Diderot, Denis, *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*, çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Eisenman, Stephen F., *Nineteenth Century Art-A Critical History*, Londra: Thames and Hudson, 1994.

Frascina, F./Blake, N./Fer/Garb, T./Harrison, C., *Modernity and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven&Londra: Yale University Pres, 1993.

Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Grime, Karin H, *Impressionism*, Köln: Taschen, 2007.

Harrison, C.-Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Hughes, Robert, *The Shock of the New-Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, 1980.

İnankur, Zeynep, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the 20th Century*, Londra: Thames and Hudson, 1996.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Meecham, P.-Wood, P., "Modernism & Modernity: An Introductory Survey", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.

Nochlin, Linda, *The Body in Pieces-The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames and Hudson, 1994.
Nochlin, Linda, *Courbet*, Londra: Thames and Hudson, 2007.
Nord, Philip, *Impressionists and Politics: Art and Democracy in the Nineteenth Century*, Londra: Routledge, 2000.
Perry, G.-Cunningham C. (ed.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Londra: Yale University Press, 1999.
Prendeville, Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, Londra: Thames and Hudson, 2000.
Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
Stremmel, Kertsin, *Realism*, Köln: Taschen, 2004.
Williams, Robert, *Art Theory-An Historical Introduction*, Londra: Blackwell Publishing, 2004.
Wolf, Norbert, *Romanticism*, Köln: Taschen, 2007.

İzlenimcilik ve Sonrası

Antmen, Ahu (ed.), *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.
Bernard, Emile, *Cézanne Üzerine Anılar*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.
Birsel, Salah, *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Ankara: Dost Yayınları, 1967.
Bowness, Alan, *Modern European Art*, Londra: Thames and Hudson, 1972.
Cézanne, Paul, "Letters", *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, s. 16-23, Londra: University of California Press, 1968.
Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Londra: Thames and Hudson, 1996.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Clark, Timothy J., "The Painting of Modern Life", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 40-63, Londra: Phaidon, 1992.
Deighton, Elizabeth (ed.), *Looking into Paintings*, Londra: Faber and Faber, 1985.
Denis, Maurice, "Definition of Neotraditionism", *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, s. 94-106, Londra: University of California Press, 1968.
Denvir, Bernard, *Post-Impressionism*, Londra: Thames and Hudson, 1992.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
Friedenthal, Richard, *Letters of the Great Artists from Blake to Pollock*, 2. Cilt, New York: Random House, 1963.
Gauguin, Paul, "Synthetist Theories", *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, s. 58-86, Londra: University of California Press, 1968.
Grime, Karin H, *Impressionism*, Köln: Taschen, 2007.
Harrison, C.-Wood, P., *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the 20th Century*, Londra: Thames and Hudson, 1996.

Pollock, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 121-135, Londra: Phaidon, 1992.
Renoir, Pierre-Auguste, "Letter to Paul Durand-Ruel", *Letters of the Great Artists from Blake to Pollock*, 2. cilt, New York: Random House, 1963
Rilke, Rainer Maria, *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
Shiff, Richard, "Defining Impressionism and the Impression", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 181-188, Londra: Phaidon, 1992.
Thomson, Belinda, *Impressionism-Origins, Practice, Reception*, Londra: Thames and Hudson, 2000.
Van Gogh, Vincent, "Letters", *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, s. 29-45,
Londra: University of California Press, 1968.
Van Gogh, Vincent, *Theo'ya Mektuplar*, çev. Pınar Kür, İstanbul: Ada Yayınları, 1985.
Williams, Robert, *Art Theory-An Historical Introduction*, Londra: Blackwell Publishing, 2004.

Primitivizm ve Dışavurumculuk

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Croce, Benedetto, *Estetik*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gauguin, *Noa Noa*, çev. Niran Elçi, İstanbul: İthaki Yayınları, 2002.
Harrison, C.-Wood, P., *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Harrison, Charles [et al], *Primitivism, Cubism, Abstraction-The Early Twentieth Century*, Londra: Yale University Press, 1993.
Kirchner, Ernst Ludwig, "Chronik der Brücke", *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, s. 174-178, Londra: University of California Press, 1968.
Kirchner, Ernst Ludwig, "Programme of Die Brücke", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 67-68, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lorenz, Ulrike, *Brücke*, Köln: Taschen, 2008.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Lynton, Norbert, "Expressionism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Macke, August, "Masks", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 100-101, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Marc, Franz, "The Savages of Germany", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 98-99, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Nolde, Emil, "On Primitive Art", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 101-102, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Palmier, J.M., "Dışavurumculuk ve Sanatlar", *Modernizmin Serüveni*, s. 250-258, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Pechstein, Max, "Creative Credo", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 269, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1994.
Sheldon, Julie, "Matisse and the Problem of Expression in Early Twentieth-Century Art", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Whitfield, Sarah, "Fauvism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Wolf, Norbert, *Expressionism*, Köln: Taschen, 2004.

Yeni Bir Dil: Kübizm

Antliff, M.-Leighten P., *Cubism and Culture*, Londra: Thames and Hudson, 2001.
Apollinaire, *Kübist Ressamlar-Estetik Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
Braque, Georges, "Thoughts on Painting", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 209-210, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Cabanne, Pierre, "Kolajlar", *Modernizmin Serüveni*, s. 324-328, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Cooper, Douglas, *The Cubist Epoch*, Oxford&New York: Phaidon, 1970.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gris, Juan, "Reply to a Questionnaire", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 245, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Harrison, Charles [et al], *Primitivism, Cubism, Abstraction-The Early Twentieth Century*, Londra: Yale
University Press, 1993.
Harrison, C.-Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Gantefũhrer-Trier, Anne, *Cubism*, Köln: Taschen, 2004.
Golding, John, "Cubism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Kahnweiler, Daniel-Henry, *Benim Galerilerim Benim Ressamlarım*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: Gece Yayınları, 1988.
Léger, Fernand, "The Origins of Painting and its Representational Value", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 196-199, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Metzinger, Jean, "Note on Painting", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 177-178, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Picasso, Pablo, "Picasso Speaks", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 210-213, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Van Hansbergen, Gijs, *Guernica-The Biography of a Twentieth-Century Icon*, Londra: Bloomsbury, 2005.

Bir Gelecek Düşü: Fütürizm

Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.

Boccioni, Umberto [et al], "Futurist Painting: Technical Manifesto", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 149-152, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Carra, Carlo, "Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto", *Modernizmin Serüveni*, s. 97-100, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.

Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.

Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.

Goldberg, Rosalee, *Performance Art-From Futurism to the Present*, Londra: Thames and Hudson, 1988.

Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Londra: Thames and Hudson, 1986.

Harrison, C.-Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Hughes, Robert, *The Shock of the New-Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, 1980.

Lynton, Norbert, "Futurism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Marinetti, F.T., "Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler: Fütürist Manifesto", *Modernizmin Serüveni*, s. 75-81, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Marinetti, Filippo Tommaso, "The Foundation and Manifesto of Futurism", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 145-149, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Martin, Sylvia, *Futurism*, Köln: Taschen, 2005.

Russolo, Luigi, "Gürültüler Sanatı: Fütürist Manifesto", *Modernizmin Serüveni*, s. 89-94, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Severini, Gino, "On Cubism and Futurism", *Letters of the Great Artists From Blake to Pollock*, 2. cilt, New York: Random House, 1963

Sanat İçin Sanat: Soyut Sanatın Öncüleri

Brown, Elizabeth A., *Brancusi Photographs Brancusi*, Londra: Thames and Hudson, 1995.

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.

Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.

Overy, Paul, "Designing for the Modern World-De Stijl: The Red Blue Chair & The Schröder House", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Grigoteit, A.-Çağman, F., Kangal, S.-Lewin, D. (ed.), *Blind Date İstanbul/Habersiz Buluşma*, Frankfurt: Deutsche Bank Kunst, 2007.
Harrison, C.-Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Harrison, Charles [et al], *Primitivism, Cubism, Abstraction-The Early Twentieth Century*, Londra: Yale University Press, 1993.
Herbert, Robert L., *Modern Artists on Art-Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1964.
Hughes, Robert, *The Shock of the New-Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, 1980.
Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spritual in Art*, çev. M.T.H. Sadler, New York: Dover Publications, 1977.
Kandinsky, Wassily, "The Cologne Lecture", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 94-98, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Kandinsky, Nina, *Kandinsky ve Ben-Soyut Resmin Tarihinden Bir Kesit 1917-1944*, çev. Gülnar Önay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Malevich, Kazimir, "Suprematism", *Modern Artists on Art-Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1964.
Mondrian, Piet, "Dialogue on the New Plastic", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 282-287, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Murray, Chris (ed.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Londra&New York: Routledge, 2003.
Schapiro, Meyer, *Mondrian-On The Humanity of Abstact Painting*, New York: George Braziller, 1995.
Van Doesburg, Theo, "De Stijl Manifesto 1", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 278-279, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Yeni Bir Dünyanın İnşası: Konstrüktivizm/Bauhaus

Art and Design, Özel Sayı: The Great Russian Utopia, 1993.
Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.
Berger, John, *Sanat ve Devrim*, çev. Bige Berker, Ankara: V Yayınları, 1987.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Conrads, Ulrich (ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, çev. Sevinç Yavuz, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Doste, Magdalena, *The Bauhaus 1919-1933-Reform and Avant-Garde*, Köln: Taschen, 2006.
Fer, Briony [et al], *Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1993.

Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Fütürist Manifestolar Kitabı, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2008.
Gabo, Naum-Pevsner-Anton, "The Realistic Manifesto", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 297-299, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Gan, Alexei, "Constructivism", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 318-319, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Londra: Thames and Hudson, 1986.
Gropius, W., "Bauhaus Programı", *Modernizmin Serüveni*, s. 236-238, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Gropius, Walter, "The Theory and Organization of the Bauhaus", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 338-343, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Hughes, Robert, *The Shock of the New-Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, 1980.
Mayakovsky, Vladimir, "Whom is LEF Alerting?", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 321-323, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Moholy-Nagy, Laszlo, *The New Vision-Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*, New York: Dover Publications, 2005.
Rodchenko, Alexander-Stepanova, V., "Programme of the First Working Group of Constructivists", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 317-318, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Rodchenko, Alexander, "Slogans and Organizational Programme of the Workshop for the Study of Painting in State Art Colleges", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 315-316, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Scharf, Aaron, "Constructivism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Scrima, Andrea [et al], *Bauhaus Archive Berlin Museum of Design-The Collection*, Berlin: Bauhaus Archive Berlin, 1999.
Spencer, John, *The Art History Study Guide*, Londra: Thames and Hudson, 1996.
Tarabukin, "Sehpadan Makineye", *Modernizmin Serüveni*, s. 118-126, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Tatlin, Vladimir, "Thi Initiative Individual in the Creativity of the Collective", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 309, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Başkaldırı: Dada

Ades, Dawn, "Dada and Surrealism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Ades, Dawn-Cox, Neil-Hopkins, David, *Marcel Duchamp*, Londra: 1999.
Camfield A. William, *Marcel Duchamp Fountain*, Houston: Houston Fine Art Press, 1989.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Dada Manifestoları, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2008.
Dc Duve, Thierry (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1991.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Duchamp, Marcel, "Hazır Nesne", *Modernizmin Serüveni*, s. 322-323, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Duchamp, Marcel, "The Richard Mutt Case", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 248, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Elger, Dietmar, *Dadaism*, Köln: Taschen,2004.
Fer, Briony [et al], *Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1993.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Grosz, George, *An Autobiography*, çev. Nora Hodges, Berkeley&Los Angeles&Londra: University of Califomia Press, 1983.
Gisbourne, Mark, "Dada & Surrealism in Paris 1919-1947", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Höch, Hannah, "A Few Words on Photomontage", *Art of the Twentieth Century-A Reader*, s. 112-114, New Haven&Londra: Yale University Press, 2003.
Hülsenbeck, Richard-Hausmann, Raoul, "What is Dadaism and What Does it Want in Germany?", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 256-257, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Mink, Janis, *Duchamp-Art as Anti-Art*, Köln: Taschen, 2000.
Paz, Octavio, *Marcel Duchamp-Appearance Stripped Bare*, çev. R. Phillips-D. Gardner, New York: Arcade Editions, 1990.
Richter, Hans, *Dada-Art and Anti-Art*, Londra: Thames and Hudson, 1965.
Rosenberg, Harold, *The Anxious Object*, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1964.
Sanouillet, M., "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", *Modernizmin Serüveni*, s. 303-317, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Tzara, Tristan, *Dada Manifestoları*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2004.
Tzara, Tristan, "Dada Manifesto 1918", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 248-253, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Gerçeğin Ötesi: Gerçeküstücülük

Ades, Dawn, "Dada and Surrealism", Concepts of Modern Art, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Aragon, Louis [et al], "Declaration of the Bureau de Recherches Surréalistes", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 439-440, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.
Breton, André, "Gerçeküstücü Nesne", *Modernizmin Serüveni*, s. 341-342, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Breton, André, *Birinci Sürrealist Manifesto*, çev. Yeşim Seber Kafa, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2003.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Dali, Salvador, "Gerçeküstücü Nesne", *Modernizmin Serüveni*, s. 340, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

De Chirico, Giorgio, "Mystery and Creation", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 60-61, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Fer, Briony [et al], *Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1993.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selâhattin Hilâv, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Gablik, Suzi, *Magritte*, Londra: Thames and Hudson, 1985.
Gisbourne, Mark, "Dada & Surrealism in Paris 1919-1947", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Klingsöhr-Leroy, Cathrin, *Surrealism*, Köln: Taschen, 2004.
Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the 20th Century*, Londra: Thames and Hudson, 1996.
Lucie-Smith, Edward, *Lives of the Great 20th Century Artists*, Londra: Thames and Hudson, 1999.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Methuen, Elre, *A Dictionary of Surrealism*, Londra: Eyre Methuen, 1974.
Passeron, René, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Paris'ten New York'a: ABD'de Soyut Dışavurumculuk, Fransa'da Taşizm

Atkins, Robert, *Artspoke-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1993.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Breslin, James E.B., *Mark Rothko-A Biography*, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1993.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art-A Source Book by Artists and Critics*, Londra: University of California Press, 1968.
Cockcroft, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 82-90, Londra: Phaidon, 1992.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gottlieb, A.-Rothko, M.-Newman, Barnett, "Statement", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 561-563, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism-Affirmations and Refusals 1950-1956*, ed. John O'Brian, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1993.
Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism-Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1993.
Greenberg, Clement, "Modernist Resim", *Modernizmin Serüveni*, s. 356-362, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Guggenheim, Peggy, *Out of This Century-Confessions of an Art Addict*, Londra: Andre Deutsch, 1999.
Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art-Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, çev. Arthur Goldhammer, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1983.
Harris, Jonathan, "Modernism and Culture in the USA, 1930-1960", *Modernism in Dispute*, s.1-74, Londra: Yale University Press, 1993.
Harrison, Charles, "Abstract Expressionism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Hess, Barbara, *Abstract Expressionism*, Köln: Taschen, 2005.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Platt, Susan, *Art&Politics in the 1930's: Modernism-Marxism-Americanism*, New York: Midmarch Art Press, 1999.
Pollock, Jackson, "Answers to a Questionnaire", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 560-561, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Rosenberg, Harold, *The Anxious Object*, Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 1966.
Rothko, Mark, "The Romantics Were Prompted...", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 563-564, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Wood, Paul, "Jackson Pollock & Abstract Expressionism", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.

Kitle Kültürü ve Sanat: Pop

Acton, Mary, *Learning to Look at Modern Art*, Londra: Routledge, 2004.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Batchelor, David, "Modernity & Tradition: Warhol and Andre", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Close, Chuck, "Interview with Cindy Nemser", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 232-237, Londra: University of California Press, 1996.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Hamilton, Richard, "For the Finest Art, Try Pop", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 726-727, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Honnef, Klaus, *Pop Art*, Köln: Taschen, 2004.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Lichtenstein, Roy, "Lecture to the College Art Association", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 733-735, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lucie-Smith, Edward, "Pop Art", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art Since 1945-Issues and Concepts*, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Restany, Pierre, "Pop Art", *Modernizmin Serüveni*, s. 346-350, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Warhol, Andy, "Warhol in His Own Words", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 340-346, Londra: University of California Press, 1996.
Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, San Diego&New York&Londra: Harvest Editions, 1977.

Yeni Çağa Yeni Sanat: Yeni Gerçekçilik

Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Klein, Yves, *Chelsea Otel Manifestosu*, çev. Deniz Artun-Alpagut Gültekin, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2002.
Restany, Pierre, "The New Realists", *Art in Theory*, s. 711-712, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Restany, Pierre, "The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s.306-307, Berkeley&Londra: University of California Press, 1996.
Restany, Pierre, "Forty Degrees Above Dada", *Theories and documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s.307-308, Berkeley&Londra: University of California Press, 1996.

ABC Sanatı: Minimalizm

Andre, Carl, "Artist's Statement", *Land and Environmental Art*, s. 224, Londra: Phaidon, 1998.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Batchelor, David, "Modernity & Tradition: Warhol and Andre", *Investigating Modern Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Cabane, Pierre, "Cool Art", *Modernizmin Serüveni*, s. 354-355, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Chave, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts*, s. 264-281, Londra: Phaidon, 1992.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gablik, Suzi, "Minimalism", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat-Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Judd, Donald, "Specific Objects", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 809-813, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Krauss, Rosalind E., "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, S. 82, 2002.
Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1977.

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge &Londra: The MIT Press, 1985.
Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art Since 1945-Issues and Concepts*, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Marzona, Daniel, *Minimal Art*, Köln: Taschen, 2004.
Stella, Frank, "Pratt Institute Lecture", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 805-806, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Sözcükler ve Düşünceler Arasında: Kavramsal Sanat

Alberro, A.-Stimson, B. (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1999.
Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge&Londra:The MIT Press, 2003.
Altshuler, Bruce, "5-31 Ocak 1969", *Resmi Görüş-Güncel Sanat Seçkisi 1*, 1999.
Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gablik, Suzi, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhafelet Tarzları", *Sanat Dünyamız*, S. 75, s. 201, 1999.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Huebler, Douglas, "Untitled Statements", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 840, Londra: University of California Press, 1996.
Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After-Collected Writings 1966-1990*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1991.
Kosuth, Joseph, "Untitled Statement", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 840, Londra: University of California Press, 1996.
Lewitt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 834-837, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lewitt, Sol, "Sentences on Conceptual Art", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 837-839, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Lippard, Lucy R.-Chandler, John, "The Dematerialization of Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 52-60, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1999.
Lippard, Lucy R.., "Postface in Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966 to 1972", s. 294-298, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1999.
Marzona, Daniel, *Conceptual Art*, Köln: Taschen, 2005.
Morgan, Robert, "Kavramsal Sanatın Durumu: 5-31 Ocak Sergisi ve Sonrası", *Resmi Görüş-Güncel Sanat Seçkisi 1*, 1999.
Rose, Arthur, "Dört Röportaj", *Resmi Görüş-Güncel Sanat Seçkisi 1*, 1999.
Smith, Roberta, "Conceptual Art", *Concepts of Modern Art*, Londra: Thames and Hudson, 1997.

Weiner, Lawrence, "Statements", *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, s. 881-883, Londra: Blackwell Publishing, 1992.

Sanat ve Kültürel Muhalefet: Fluxus

Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Art and Design, Özel Sayı: Fluxus Today and Yesterday, Ocak-Şubat, 1993.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Beuys, Joseph, "Not Just a Few Are Called, But Everyone", *Art in Theory*, s. 889-892, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, *Bir Katedral İnşa Etmek*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.
Block, René-Knapstein, Gabriele (ed.), *Fluxus in Deutschland 1962-1994*, Wuppertal: Ute Klophaus, 1995.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Lageira, Jacinto, *Centre Pompidou-Paintings and Sculptures*, Milano: Editions Scala, 2000.
Maciunas, George, "Letter to Tomas Schmit", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 726-728, Londra: University of California Press, 1996.
Pijnappel, Johan (ed.), *Art and Design*, Özel Sayı: Fluxus Today and Yesterday, Ocak-Şubat, 1993.
Vostell, Wolf, "Manifesto", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 723-724, Londra: University of California Press, 1996.
http:en.wikipedia.org./wiki/Wolf_Vostell
http:en.wikipedia.org./wiki/George_Maciunas

Malzemeler ve Süreçler: Arte Povera

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Beuys, Joseph, "Birkaç Kişi Değil Herkes Çağrılı", *Studio International*, sayı 95, Aralık 1972.
Celant, Germano, "Arte Povera", *Art in Theory*, s. 886-889, Londra: Blackwell Publishing, 1992.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Lageira, Jacinto, Centre Pompidou-Paintings and Sculptures, Editions Scala, 2000
Merz, Mario, "Untitled Statements", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 671-673, Londra: University of California Press, 1996.

Pascali, Pino, "Statements", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s.313-314, Berkeley&Londra: University of California Press, 1996.
http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm
http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/artepovera/default.htm

Sanatçı ve Bedeni: Performans

Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Ewing, William A., *The Body-Photoworks of the Human Form*, Londra: Thames and Hudson, 1994.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Goldberg, RoseLee, *Performance Art-From Futurism to the Present*, Londra: Thames and Hudson, 1988.
Harris, Jonathan, "Visual Cultures of Opposition", *Investigating Modern Art*, s. 143-153, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Vergine, Lea, *Body Art and Performance-The Body as Language*, Milano: Skira, 2000.
Warr, T.-Jones, A. (ed.), *The Artist's Body*, Londra: Phaidon, 2000.
Yoshihara, Jiro, "The Gutai Manifesto", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 695-698, Londra: University of Califomia Press, 1996.

Kadın Hakları: Feminist Sanat

Antmen, Ahu (ed.), *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Londra: Thames and Hudson, 1996.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Donovan, Josephine, *Feminist Teori-Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları 1997.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Garb, Tamar, "Gender and Representation", *Modernity and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1993.
Goldberg, RoseLee, *Performance Art-From Futurism to the Present*, Londra: Thames and Hudson, 1988.
Harris, Jonathan, "Visual Cultures of Opposition", *Investigating Modern Art*, s. 143-153, New Haven&Londra: Yale University Press, 1996.
Jones, Amelia (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londra&New York: Routledge, 2003.

McDonald, Helen, *Erotic Ambiguities-The Female Nude in Art*, Londra&New York: Thames and Hudson, 2001.
Nead, Lynda, *The Female Nude-Art, Obscenity and Sexuality*, Londra&New York: Routledge, 1992.
Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and other Essays*, Londra: Thames and Hudson, 1989.
Nochlin, Linda, *Representing Women*, New York: Thames and Hudson, 1999.
Paglia, Camille, *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*, çev. Turgut Berkes, İstanbul: İyi Şeyler Yayınları, 1996.
Perry, Gill, *Gender and Art*, New Haven&Londra: Yale University Press, 1999.
Plumwood, Val, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
Pollock, Griselda, *Vision&Difference-Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londra&New York: Routledge, 1988.
Reckitt, Helena-Phelan, Peggy (ed.), *Art and Feminism*, Londra: Phaidon, 2001.
Rosenbach, Ulricke, "Untitled Statement", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s.757, Berkeley&Londra: University of California Press, 1996.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Schor, Gabriele (ed.), *Held Together With Water-Art from the Sammlung Verbund*, Viyana: Hatje Cantz, 2007.
Schapiro, Miriam, *"The Education of Women as Artists: Project Womanhouse", Art and Feminism*, s. 208-209, Londra: Phaidon, 2001.
Schneeman, Carolee, "Woman in the Year 2000", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s.717-718, Berkeley&Londra: University of Califomia Press, 1996.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Tong, Rosemarie, *Feminist Thought-A Comprehensive Introduction*, Londra: Routledge, 1994.
Warr, T.-Jones, A. (ed.), *The Artist's Body*, Londra: Phaidon, 2000.

Taş, Toprak, Kum: Arazi Sanatı

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
De Maria, Walter, "On the Importance of Natural Disasters", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 527, Londra: University of Califomia Press, 1996.
Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Kastner, J.-Wallis, B. (ed.), *Land and Environmental Art*, Londra: Phaidon, 1998.
Lailach, Michael, *Land Art*, Köln: Taschen, 2007.
Long, Richard, "Five Six Pick Up Sticks", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 563-566, Londra: University of Califomia Press, 1996.
Smithson, Robert, "Untitled (Across the Country...)", *Land and Environmental Art*, s. 251, Londra: Phaidon, 1998.

Sonfist, Alan, "Natural Phenomena As Public Monuments", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 545-547, Londra: University of California Press, 1996.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Weintraub, Linda, *Art on the Edge and Over*, New York: Art Insights, Inc., 1996.

Yeniden Boya, Yeniden İmge: Yeni Dışavurumculuk ve Başka Resimsel Arayışlar

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Fischl, Eric, "I Don't Think Expressionism is the Issue", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 265-266, Londra: University of California Press, 1996.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Geldzahler, Henry, "Interview with Georg Baselitz", *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Harrison, C.-Wood, P., "Modernity and Modernism Reconsidered", *Modernism in Dispute-Art since the Forties*, Londra: Yale University Press, 1993.
Honnef, Klaus, *Contemporary Art*, Köln: Taschen, 1988.
Kuspit, Donald, "Interview with Anselm Kiefer", *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Kuspit, Donald, "Interview with Julian Schnabel", *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Papadakis, A.-Farrow, C.-Hodges, N. (ed.), *New Art-An International Survey*, Londra: Academy Editions, 1991.
Politi, G.-Kontova, H., "Interview with Enzo Cucchi", *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Richter, Gerhard, *The Daily Practice of Painting-Writing 1962-1993*, çev. David Britt, Londra: Thames and Hudson, 1995.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Siegel, Jeanne (ed.), *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Sönmez, Necmi, "Georg Baselitz ile Söyleşi", *Sanat Dünyamız*, S. 84, 2002.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.

Postmodernizm ve Yeni Kavramsalcılık

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Cruz, A.-Smith, E.A.T.-Jones, A., *Cindy Sherman-Retrospective*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Debord, Guy, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
O'Connor, Steven, *Post-modernist Kültür-Çağdaş Olmanın Kurumlarına Bir Giriş*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1989.
Kukla, Tomas, *Kitsch and Art*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm*, çev. A. Baki Güçlü, İstanbul: Ark Yayınları, 1997.
Sherman, Cindy, "Untitled Statement", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 791-792, Londra: Unv. of California Press, 1996.
Siegel, Jeanne (ed.), *Art Talk-The Early 80's*, New York: Da Capo Press, 1988.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Walker, John A., *Art in the Age of Mass Media*, Londra: Pluto Press, 1994.

Postmodern Dönemde Nesneler ve "Heykeller"

Archer, Michael, *Art Since 1960*, Londra: Thames and Hudson, 1997.
Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Chilvers, Ian, *A Dictionary of Twentieth Century Art*, Oxford&New York: Oxford University Press, 1998.
Cragg, Tony, "Untitled Statement", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 320, Londra: University of Califomia Press, 1996.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Koons, Jeff, "From Full Fathom Five", *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, s. 380-383, Londra: University of California Press, 1996.
Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge&Londra: The MIT Press, 1977.
Riemschneider, B.-Grosenick, U. (ed.), *Art at the Turn of the Millenium*, Köln: Benedikt Taschen, 1999.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.

Kimlik, Kültür, Anlatı: Kimlik Politikaları ve Sanat

Atkins, Robert, *Artspeak-A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords 1945 to the Present*, New York&Londra: Abbeville Press Publishers, 1997.
Fisher, Jean (ed.), *Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londra: Kala Press, 1994.
Foster H./Krauss R./Bois Y./ Buchloh B., *Art Since 1900-Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londra: Thames and Hudson, 2004.
Gott, Ted (ed.), *Don't Leave Me This Way-Art in the Age of AIDS*, Melbourne&Löndra&New York: Thames and Hudson-National Gallery of Australia, 1994.
Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era-From the Late 1960's to the Early 1990's*, Colorado: Westview Press, 1998.
Taylor, Brandon, *The Art of Today*, Londra: Calmann&King, 1995.
Weintraub, Linda, *Art on the Edge and Over*, New York: Art Insights, 1996.

TÜRKÇE YAYIMLANMIŞ OKUMA ÖNERİLERİ

Arnold, Matthias, *Lautrec*, çev. Dilek Zaptçıoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.

Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Antmen, Ahu (ed.), *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Apollinaire, *Kübist Ressamlar-Estetik Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Arnold, Matthias, Toulouse-Lautrec-Yaşam Denen Tiyatro, çev. Ahu Antmen, İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.

Artun, Ali (ed.), *Sanat/Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Artun, Ali, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1-Müze ve Moderlik*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Artun, Ali (ed.), *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2- Müze ve Eleştirel Düşünce*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Artun, Ali (ed.), *Sanatçı Müzeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Batur, Enis (ed.), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Berger, John, *Sanat ve Devrim*, çev. Bige Berker, Ankara: V Yayınları, 1987.

Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, 1986.

Berksoy, Funda, *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998.

Bernard, Emile, *Cézanne Üzerine Anılar*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.

Best, Steven-Kellner, Douglas, *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, *Bir Katedral İnşa Etmek*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.

Birsel, Salâh, *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Ankara: Dost Yayınları, 1967.

Breton, André, *Birinci Sürrealist Manifesto*, çev. Yeşim Seber Kafa, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2003.

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Burke, Peter, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.

Calle, Sophie, *New York Kullanma Kılavuzu*, çev. Özge Açıkkol, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Champion, Jeanne, *Suzanne Valadon veya Gerçeğin Peşinde*, çev. Gülnar Önay, İstanbul: AFA Yayınları, 1995.

Claudon, Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Conrads, Ulrich (ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, çev. Sevinç Yavuz, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.

Croce, Benedetto, *Estetik*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Dada Manifestoları, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2008.

Fütürist Manifestolar Kitabı, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2008.

Debord, Guy, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.
Diderot, Denis, *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*, çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
Donovan, Josephine, *Feminist Teori-Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları 1997.
Eagleton, Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
Edgü, Ferit, *Van Gogh Yüz Yıl Sonra*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007.
Edgü, Ferit, *Biçimler, Renkler, Sözcükler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
Erzen, Jale, *Çevre Estetiği*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2003.
Florenski, Pavel, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
Foster, Hal, *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selâhattin Hilâv, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Gauguin, Paul, *Noa Noa*, çev. Niran Elçi, İstanbul: İthaki Yayınları, 2002.
Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat-Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
Giacometti, Alberto, *Yazılar*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.
Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
Grigoteit, A.-Çağman, F., Kangal, S.-Lewin, D. (ed.), *Blind Date İstanbul/Habersiz Buluşma*, Frankfurt: Deutsche Bank Kunst, 2007.
Guilbaut, Serge, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı-Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayınları, 2008.
Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşlı, Erzurum: Babil Yayınları, 2003.
Hours, Madeleine. *Başyapıtların Gizemli Dünyası*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.
İnankur, Zeynep, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
İpşiroğlu, Nazan, *20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach*, İstanbul: Pan Yayınları, 2002.
İpşiroğlu, Nazan-İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
Jamis, Rauda, *Frida Kahlo*, çev. Hülya Tufan, İstanbul: Afa Yayınları, 1991.
Kagan, M. *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev. Aziz Çalışlar, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1993.
Kahnweiler, Daniel-Henry, *Benim Galerilerim Benim Ressamlarım*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: Gece Yayınları, 1988.
Kaliç, Sabri, *Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Kandinski, Vasili, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Klee, Paul, *Modern Sanat Üzerine*, çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2002.
Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
Lhote, André, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2000.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum-Postmodernizm*, çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayınları, 1990.
Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Marcus, Greil, *Ruj Lekesi-Yirminci Yüzlımın Gizli Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
Néret, Gilles, *Salvador Dali*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
O'Connor, Steven, *Post-modernist Kültür-Çağdaş Olmanın Kurumlarına Bir Giriş*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1989.
Ögel, Semra, *Çevresel Sanat-Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İstanbul: İTÜ Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1977.
Paglia, Camille, *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*, çev. Turgut Berkes, İstanbul: İyi Şeyler Yayınları, 1996.
Pastoureau, Michel, *Mavi-Bir Rengin Tarihi*, çev. İnci Malak Uysal, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2005.
Passeron, René, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
Plumwood, Val, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
Rilke, Rainer Maria, *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
Rosenau, Pauline Marie, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm*, çev. A. Baki Güçlü, İstanbul: Ark Yayınları, 1997.
Sayın, Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
Schor, Gabriele (ed.), *Suyun Bir Arada Tuttuğu-Verbund Koleksiyonu'ndan Sanat*, İstanbul: İstanbul Modern, 2008.
Shiner, Larry, *Sanatın İcadı-Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
Stein, Gertrude, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*, çev. Nesrin Kasap, İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, çev. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
Tzara, Tristan, *Dada Manifestoları*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2004.
Van Gogh, Vincent, *Theo'ya Mektuplar*, çev. Pınar Kür, İstanbul: Ada Yayınları, 1985.
Walter, Ingo F., *Vincent Van Gogh-Düşler ve Gerçeklik*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
Walter, Ingo F., *Paul Gauguin-Yeryüzü Cennetinin Peşinde*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
Walter, Ingo F., *Pablo Picasso-Yüzyılın Dahisi*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: ABC Kitabevi Yayınları, 1997.
Wiegand, Wilfried, *Picasso*, çev. Canan Dövenler, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
Yılmaz, Mehmet (ed.), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, çev. Nazım Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.
Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

GÖRSEL MALZEME İÇİN YARARLI WEB SİTELERİ

www.artchive.com
www.artcyclopedia.com
www.artincontext.com
www.arnet.com
www.arthistory.net
www.wwar.com
www.ibiblio.org
www.eai.org
www.icom.org
www.newmedia-arts.org

ÜLKELERE GÖRE SEÇİLMİŞ MÜZE VE ETKİNLİKLERİN WEB SİTELERİ

ABD

Metropolitan, New York	www.netmuseum.org
Guggenheim, New York	www.guggenheim.org
Modern Sanatlar Müzesi, New York	www.moma.org
Whitney Amerikan Sanatı Müzesi,	www.whitney.org
Dia Sanat Merkezi, New York	www.diacenter.org
Corcoran, Washington DC	www.corcoran.org
Smithsonion, Washington DC	www.nmaa.si.edu
Ulusal Sanat Müzesi, Washington DC	www.nga.gov
Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles	www.moca-la.org
Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco	www.sfmoma.org
Walker Sanat Merkezi, Minneapolis	www.walkerart.org
Güzel Sanatlar Müzesi, Boston	www.mfa.org
Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago	www.artic.edu
Andy Warhol Müzesi	www.warhol.org

ALMANYA

Deutsche Guggenheim, Berlin	www.guggenheim.org
Ludwig Müzesi, Köln	www.museenkoeln.de
Modern Sanatlar Müzesi, Frankfurt	www.frankfurt-business.de/mmk
Folkwang Müzesi, Essen	www.museum-folkwang.de
Documenta, Kassel	www.documenta12.de
Berlin Bienali	www.berlinbiennale.de

AVUSTRALYA

Sydney Çağdaş Sanatlar Müzesi	www.mca.com.au

AVUSTURYA

Viyana Müzeleri	www.mqw.at

BELÇİKA

Belçika Kraliyet Müzesi/Modern Sanatlar Müzesi	www.fine-arts-museum.be

BREZİLYA

Modern Sanat Müzesi, Rio de Janeiro	www.mamrio.com.br
Saõ Paulo Bienali	www.bienalsaopaulo.globo.com

DANİMARKA

Modern Sanat Müzesi, Kopenhag	www.arken.dk

FRANSA

Louvre, Paris	www.louvre.fr
Orsay Müzesi, Paris	www.musee-orsay.fr
Centre Georges Pompidou, Paris	www.cnac-gp.fr
Fondation Carter, Paris	www.paris.org/museescartier.art.contemporain
Picasso Müzesi, Paris	www.paris.org/Musees/Picasso

HOLLANDA

Stedelijk, Amsterdam	www.stedelijk.nl
Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam	www.boijmans.rotterdam.nl
Van Gogh Müzesi, Amsterdam	www.vangoghmuseum.nl

İRLANDA

Modern Sanat Müzesi, Dublin	www.modernart.ie

İNGİLTERE

Ulusal Müze, Londra	www.national gallery.org.uk
Ulusal Portre Müzesi, Londra	www.npg.org.uk
Tate Modern, Londra	www.tate.org.uk
Tate Britain, Londra	www.tate.org.uk
Tate Liverpool	www.tate.org.uk
Tate St. Ives	www.tate.org.uk
Hayward Galerisi, Londra	www.hayward-gallery.org.uk
Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Londra	www.ica.org.uk
Modern Sanatlar Müzesi, Oxford	www.moma.org.uk
İskoçya Ulusal Müze, Edinburgh	www.natgalscot.ac.uk

İRLANDA

İrlanda Modern Sanatlar Müzesi	www.modernart.ie

İSPANYA

Prado Müzesi, Madrid	www.museoprado.mcu.es/prado/html-ihome.html
Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid	www.museothyssen.org
Çağdaş Sanatlar Merkezi, Barselona	www.macba.es/catala/index.html
Katalonya Ulusal Sanat Müzesi, Barselona	www.gencat.es/mnac
Reina Sofia Müzesi, Madrid	www.spaintour.com/museomad.htm
Guggenheim, Bilbao	www.guggenheim.org

İSVEÇ

Modern Müze, Stockholm	www.modernamuseet.se

İTALYA

Guggenheim, Venedik	www.guggenheim.org
Palazzo Grassi	www.palazzograssi.it
Uffızi, Floransa	www.ffizi.firenze.it
Venedik Bienali	www.labiennale.org

JAPONYA

Ulusal Batı Sanatı Müzesi	www.nmwa.go.jp

KANADA

Çağdaş Sanatlar Müzesi, Montreal	www.media.macm.qc.ca
Ulusal Müze, Ottowa	www.national.gallery.ca

MEKSİKA

Modern Sanatlar Müzesi, Mexico	www.arthistory.mx/museos/mam

NORVEÇ

Ulusal Müze, Oslo	www.museumnett.no/nasjonalgalleriet
Modern Sanatlar Müzesi, Oslo	www.af-moma.no/index_e.html
Munch Müzesi, Oslo	www.museumsnett.no/munchmuseet

RUSYA

Moskova Bienali	www.2nd.moscowbiennale.ru

TÜRKİYE

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İtalya	www.muze.sabanciuniv.edu
İstanbul Modern	www.istanbulmodern.org
Pera Müzesi	www.peramuzesi.org.tr
İstanbul Bienali	www.iksv.org

DİZİN

BOHEMLER

DAN FRANCK

Türkçesi: İsmail Yerguz

Paris'in modern sanatın merkezi olduğu günlerde Montmartre ile Montparnasse sokaklarında sanatın her dalı yaratıcı bir dönüşümden geçiyordu. Picasso resim tarihini değiştiren tablolarını yapıyor, Apollinaire dünya şiirinin başyapıtlarını üretiyor, Aragon Elsa ile aşkını dizelere döküyordu. Dünyanın dört bir yanından gelip Paris'e yerleşen ressamlar, şairler, heykeltıraşlar, müzisyenler, fotoğrafçılar aşklarının peşinden koşarken yaratıcılıklarını besleyen bu kentte kübizmden gerçeküstücülüğe uzanan yeni sanat akımları başlatıyorlardı. Man Ray, Modigliani, Braque, Matisse, Breton, Utrillo, Kiki, Desnos, Max Jacob, Cocteau, Tristan Tzara, Cendrars, Diego Rivera ve daha birçoğu Paris'te kuralların dışına çıkıyor, farklı bir yaşam sürerken sanatın her dalında sınırları zorluyorlardı.

Ressamlar, şairler, heykeltıraşlar ve müzisyenler... Bütün ülkeler, bütün kültürler... Klasikler, modernler... Ressamlar ve modelleri... Yazarlar ve editörleri... Beş parasız dolaşanlar ve milyonerler... Hepsi o sıra dışı dönemde Paris'te birlikte yaşıyorlardı.

Kendi yarattıkları efsanelerin kahramanları olan bu dönemin sanatçılarının yaşamları da yapıtları kadar ilgi çekicidir. Bu sanatçıların yaşamlarında yapıtlarının, yapıtlarında yaşamlarının izleri vardır. Bohemler bu izleri Paris'in büyüleyici sokaklarında bir dönemin resmini çizerek araştırıyor.

AHU ANTMEN

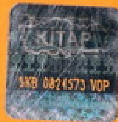
Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla

20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar *

Kübizm'den Gerçeküstücülüğe, Soyut Dışavurumculuktan Pop'a, Arazi Sanatı'ndan Performans'a ve Kimlik Sanatı'na 20. Yüzyıl Batı Sanatı, değişen dünyada yeni konulara yeni ifade biçimleri arayan sanatçıların ardı arkası kesilmeyen arayışlarıyla şekillenen bir yaratıcılık serüvenidir.

Elinizdeki kitap, akımlar halinde gelişen bu serüvenin ana noktalarını içeren bir rehber olarak çağımız sanatına ayna tutuyor, yüz yıllık sürece yayılan dönemde birbirini kovalayan yeni oluşumların izini sürüyor.

Her biri kendi dönemine damgasını vurmuş sanatsal akımları, onları bizzat yaşayanların yazdıklarından ve anlattıklarından yapılmış bir seçki eşliğinde okuyabileceğiniz kitapta, tarihe yansıyan sayfaların sanatçılarca doldurulmuş satır araları var: Picasso ve Braque, Kübizmi nasıl keşfetti? Fütüristler neden müzeleri yıkmak istiyordu? Maleviç'in "Siyah Kare"si dönemin eleştirmenlerinin yazdığı gibi 'sanatın sonu' muydu? Marcel Duchamp neden sıradan bir pisuarı sergilemek istedi? Chris Burden performansları sırasında fiziksel dayanıklılığın sınırlarını mı araştırıyordu? James Luna müzede neden kendini sergiledi?..



ISBN 978-975-570-384-8



* SEL YAYINCILIK